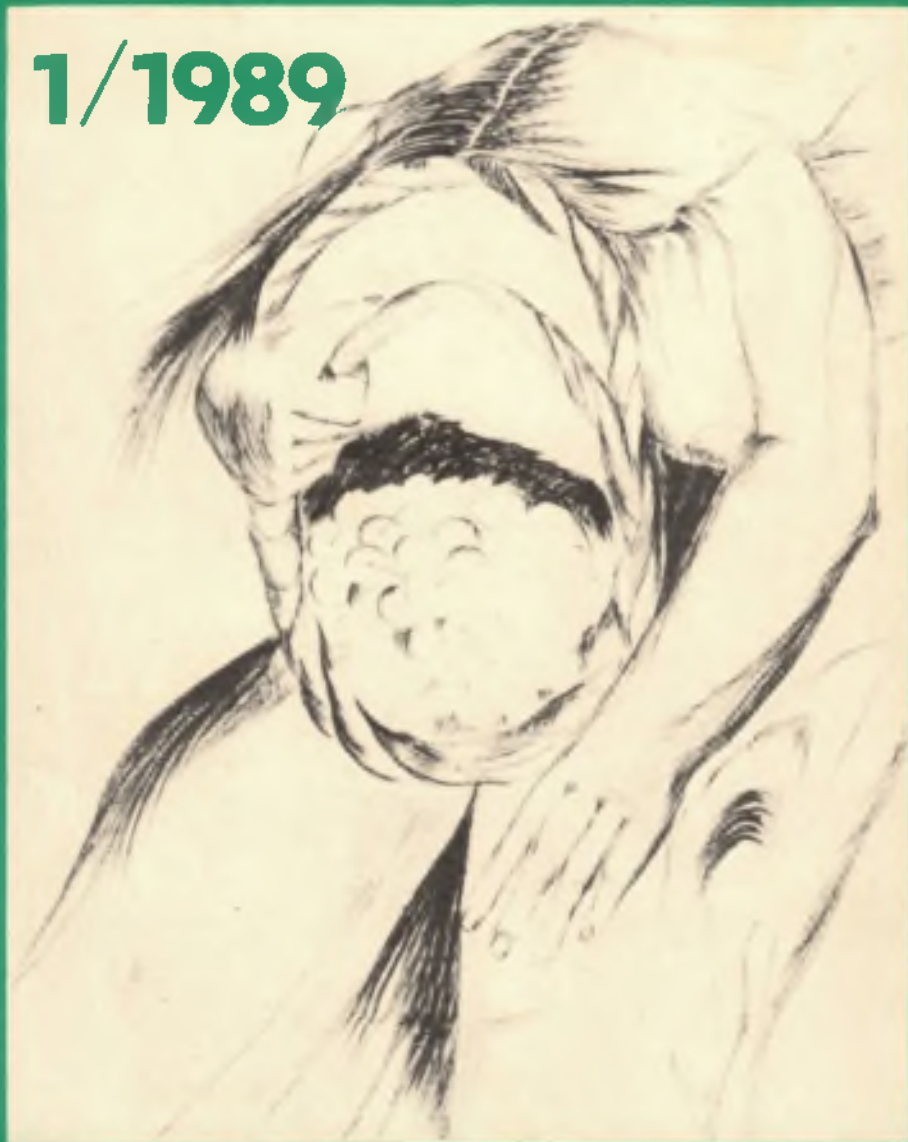


GALEERIE

revue surrealistické skupiny v československu

1/1989



Ve světových dějinách se zabýváme ideou, jak se projevuje v životě lidské vůle, lidské svobody... Prvým principem ideje v této formě je tato idea sama, abstraktně, druhým je lidská vůle; oba tvoří útek a osnovu koberce světových dějin. Idea sama je skutečnost, vůle jsou rámě, jímž se rozpíná.

(G.W.F.Hegel: Přednášky o filosofii dějin)

... historiologie umění se může stát účinným kulturním fermentem jen pokud nám pomáhá vytvářet stanoviska k současným otázkám umělecké tvorby, neboť v nich nehledáme nic jiného, než další podněty pro onu formu angažovanosti v náborových zápasech, k níž jsme disponováni a která dává našemu názoru a tvorbě nejen psychologický a sociologický, ale i historicky konkrétní smysl a ideologické vyznání.

(Vratislav Effenberger: Realita a poesie)

Stačí tedy, aby se historie od nás v čase vzdálila nebo abychom se vzdálili v myšlence my od ní, a už mizí možnost její interiorizace a strácí se její srozumitelnost, iluze vázaná na protějšek, že by se člověk mohl nebo měl oprostit od této interiority. To není v jeho moci a moudrost pro něho spočívá v tom, dívat se na sebe, jak ji žije, a vědět při tom nicméně (ale v jiném rejstříku), že to, co žije tak plně a intenzivně, je mytem, který budou jako mýtus vidět lidé příštího století, který tak bude vidět za pár let možná i on sám, a který lidé nějakého příštího tisíciletí nebudou už vidět vůbec.

(Claude Lévi-Strauss: Myšlení přírodních národů)

Dvacet let od Pražské platformy

1.

Počátkem třicátých let tohoto století vzniká v Praze surrealistické hnutí jako vyvrcholení svébytného vývoje české umělecké avantgardy. Již tehdy bylo zřejmé, že český surrealismus netvoří prostou filiaci francouzského hnutí, nýbrž že spíše, vycházejíce ze shodných zdrojů, tj. specifických kulturních a myšlenkových okruhů, česká a francouzská avantgarda konvergují v určitém dějinném okamžiku a ve zcela přechýlených ideologických intencích k utvoření společné surrealistické báze. Skutečnost, že vývoj tohoto vztahu byl do určité doby jednostranný, že francouzský surrealismus vyzval od dvacátých let svůj živ, aniž mohl být ve větší míře konfrontován s jeho funkcí, nezakládá heteronomii českého surrealistického hnutí. Že jenom specifický myšlen-

kový vývoj Karla Teigeho, jehož surrealistický model se neliší od Bretonova pojetí jen v jednotlivostech, je dostatečným důkazem opaku.

Odhlédneme-li od krátkého období let 1945-1948, kdy došlo k důležitému obnovení kontaktu mezi českým a francouzským surrealismem (mezinárodní výstava v Praze v roce 1947, osobní účast Heislera a Toyen na činnosti francouzské skupiny), lze říci, že dalších dvacet let přináší nejen vzájemnou izolaci obou okruhů, jejíž příčiny jsou vnější, nýbrž i novou, hlubší diferenciaci surrealistické myšlenky.

Ať už kvalifikujeme surrealistickou činnost v Praze v průběhu padesátých let (Effenberg, Hynek, Havlíček, Medci atd.) jako skupinové hnutí nebo jen jako konstituci jistého stupně kolektivního vědomí,

GAMBRA

I. Surrealistické tradice neexistuje! Existuje jen kontinuita, vnitřní spojitost surrealistické myšlenky.

Surrealismus nepřestal hledat i vytvářet "analogon věci dnešního světa ořonikající dneškem k zítřku" a programový výzkum imaginativních fenoménů jej stále znovu tematizuje v konkrétních dějinných souvislostech.

II. GAMBRA sleduje specifické a časové funkce surrealistické skupinové činnosti, které probíhají jako paralela a zároveň asimilace široké koncepční organizace tematických sborníků. Její stránky proto budou věnovány kolektivním tematům stejně jako individuální tvorbě, kritikám a časopisům. Toto úvodní číslo je zaměřeno k zachycení historických proměn surrealismu v ohnisku jeho současných snah.

III. Po letech izolace československého surrealismu jakožto výrazně antipragmatického myšlenkového hnutí, které je spoluutvářeno systémem izolace směřující nejen vůči establishmentu ale i vůči jeho rovnocennému opaku /ať už se zakládá Masarykem, Trockým nebo hudbou/, vystupuje GAMBRA také jako sonda historické variability ale i prostupnosti některých isolačních vrstev.

jisté je, že v letech šedesátých se zde postupně manifestují vyhraněné surrealistické postoje a aktivity, které ústí spolu s pootevřením publikačních možností, kromě jiného, do obnovení bezprostředních kontaktů s francouzským surrealismem, jejichž vyvrcholením je společný programový text Pražské platformy, který vznikl při setkání francouzských a československých surrealistů v Praze, v dubnu 1968. (Konečná redakce však byla pořízena až v průběhu května.) Text podepsalo 56 autorů - 40 francouzských, 16 československých, z nichž 10 jej redigovalo (Bounoure, Courtot, Dvorský, Effenberger, Král, Marenčin, Pierre, Schuster, Silbermann, Šváb).

Pražská platforma klade důraz na integrální charakter surrealistické činnosti, zdůrazňuje její kolektivní povahu a chce být, kromě jiného, i výrazem jednoty surrealistického hnutí. Proto jsou její formulace jednoznačně pozitivní, nezabývá se histo-

rií surrealismu ani jeho kritickým přehodnocením, které by nutně muselo alespoň naznačit, že průběh hnutí byl neoddělitelně spjat s vnitřními krisami a jejich řešeními. Právě tato krisovost jako výraz antagonismu mezi individualitou a kolektivitou, krisovost, která je ostatně obecnou vlastností každého vývoje složitější psychosociální a psychologické struktury a která se v surrealismu od počátku mnohdy velice intenzivně manifestovala v osobních selháních a bouřlivých rozchodech, je a bude jakýmsi negativním měřítkem životaschopnosti surrealistické myšlenky a vůbec hnutí jako takového.

Surrealistická myšlenka, surrealistická činnost, celek surrealistického hnutí atd., tyto různé výrazy, jež odpovídají různým úhlům pohledu a různým stupňům jeho zobecnění, jsou definovány kolektivitou. Platnost této these potvrzují dějiny surrealismu a bylo zcela logické, že kolektivní podstatu surrealismu zdůraznila

i Pražské platforma.

Chápeme-li dialekticky vztah individuality a kolektivity, jejichž rozvoj se v rámci dynamické společenské struktury podmiňuje a umocňuje vzájemně, potom, skoumáme-li průběh krisových jevů v surrealistické kolektivitě, můžeme konstatovat zdánlivě jednoduchý fakt: teprve součtem individuálních krisových projevů (tvůrčí, kritická a etická selhání), může být vyvolána krise kolektivity. Takové pojetí není prostě kvantitativní: nejen proto, že žádná kvantitativní změna není pouze kvantitativní, nýbrž potenciálně obsahuje, anticipuje změnu kvality, ale i proto, že právě aktuální úroveň individuality, která musí zahrnovat mj. i permanentní reflexi situace kolektivity, spoluurčuje i její kvalitativní úroveň. Kolektivita se prostě nemůže projevovat, vyvíjet, reformovat nebo degenerovat jinak než prostřednictvím individuálních vědomí.

Jestliže se během pozdější-

ho vývoje událostí projevilo, že v době sestavování Pražské platformy existovala v pařížské skupině vnitřní krise, která trvala zhruba tři roky, jestliže přesto formulace textu byly pouze pozitivní a perspektivní a neintegrovaly kritické zhodnocení doavadního vývoje, které by je nepochybně postavilo na pevnější základ, můžeme již zde spatřovat počátek jistého teoretického nedocnění či vlastně selhání kritické potence, jež rádo zanechuje přání a skutečnost a svou vnitřní nejistotu zastírá přísahou věrnosti: "Jame pevně rozhodnutí postupovat ve směru, který naznačuje tato platforma. Zároveň jsme také přesvědčeni, že tento kolektivně vedený zápas nikdy neustane." Neuplynou ani dva roky z této věrnosti a mnozí z těch, kteří neváhali se svým podpisem pod tato slova, dospějí k přesvědčení, že vítězem zápasu je ten, kdo se vzdá. Mehceme zde analyzovat všechny příčiny této porážky. Sledujme však, jak se

prohloubilo zásadní teoretické, tedy nutně i kritické selhání jejího programu: neboť právě známá "likvidace surrealistické nálepky", již proponuje Schusterův 4. zpěv, je teoreticky zdůvodňována diferenciací surrealismu "věčného", který trvá jako "stav ducha" a "historického", který má kromě jiného i tu vlastnost, že končí tak, jako začal - shodou okolností právě Schusterovyši daty, čímž autor popírá nejen svůj dosavadní intelektuální vývoj a konkrétní integritu surrealismu, s ním pracuje např. Pražská platforma, popírá i elementární principy dialektické logiky. Citujeme z odpovědi J.L. Bédouina: "Myšlenka, její životnost může být, hyperbolicky vzato, 'věčná', má smysl a realnost jen do té míry, v níž se aktualizuje" (Le surréalisme aujourd'hui). Vratislav Effenberger ve svém neuveřejněném dopise Jeanu Schusterovi zaujímá stanovisko zcela konkrétní: "Nevia, co je to 'věčný' surrealismus a pokud jde o 'surrealismus ja-

ko stav ducha', i ten je možné sotva definovat bez 'historického' surrealismu. Mohli-li na samém začátku André Breton sáhnout po charakterizačních hyperbolách, aby ve zkratce zvýraznil povahu nového hnutí, měli bychom po 45 letech vědět, že 'Swift je surrealistou ve slobě' jen prostřednictvím surrealistické ideologie, která ve Swiftově slobě odhaluje a respektuje jisté specifické funkce. A právě tato ideologie není 'věčná', nýbrž 'historická', protože se vyvíjí v závislosti na vývoji represivních systémů, vůči nimž se obrací. Také jakýkoliv stav ducha může být surrealistický jen potud, pokud můžeme ideologicky a psychoideologicky hodnotit i jeho surrealistickou autenticitu. I ona je 'historická': pochybuji, že bys považoval za její dnešní výraz napsat dopis Dalajlámovi. Jinak ovšem tato nadhistorická neideologická koncepce surrealismu existovala a existuje a Ty víš právě tak dobře jako já,

na které straně barikády."

2.

Pokud hovoříme o jistém stupni kritického selhání autorů Pražské platformy, které může spočívat i v dobrém úmyslu nejitřit rány, nemáme ovšem na mysli jen francouzské redaktory anebo pouze Jeana Schustera. Je totiž více než zřejmé, že krizové momenty existovaly v té době rovněž uvnitř Pražské skupiny, i když nepochybně v latentnější či nepřiznanější podobě.

Sledujme události: Pařížský nář a desiluse z jeho vystění (což nepochybně katalysovalo i pařížskou krizi), okupace Československa v srpnu 1968 a posléze vyvrcholení rozkolu uvnitř francouzského hnutí, to vše byly faktory, které podmínily odchod řady členů pražské skupiny konce roku 1969 a počátkem roku 1970. Nelze však dobře předpokládat, že jej motivovaly.

Jestliže srpen 68 znamenal hravivý zásah do možností vněj-

ší presentace a konfrontace surrealistického hnutí u nás a zároveň vedl k proměně osudů mnoha lidí, kteří se v tomto hnutí dosud angažovali, jestliže rasanice této vnější pohromy byla v některých případech intenzivněji vnímána než například represe v padesátých letech, byl její výsledek jen přímo úměrný míře nadějí (ponecháme-li raději stranou možnost etického selhání), které jednotlivci více nebo méně vkládali do znovuoživení společnosti elementárních způsobů komunikace. Z hlediska rozvoje vlastní surrealistické myšlenky však šlo pouze o negativní změnu podmínek, které v podstatě neslibovala nic jiného, než regresi na úroveň dlouhodobě předcházející. Jako kdyby surrealismus mohl jakkoli trpět strátou ilusí o funkcích a metodách těch či oněch represivních mechanismů, pro něž měl vždy jen slova kritiky nebo opovření. A jakoby surrealismus, naposled právě v Pražské platformě, nezdůrazňoval vědomí své minoritní povahy,

jež plyne "z jeho vůle zveřejňovat své vlastní myšlení v jeho integritě a přesnosti, to znamená bez jakéhokoliv ústupku didaktismu". (Surrealismus ovšem odmítá i nařčení z elitářství, jeho působení chce být fermentativní!)

Rovněž tak vyvrcholení rozkolu ve francouzské skupině nemohlo prostě indukovat desertérství v řadách pražské skupiny: jestliže se Král a Voskovec, kteří byli v té době v Paříži, a později i Dvorský a další solidarizovali se Schusterovým gestem a nikoli s kritickým a koncepčním hlediskem Vratislava Efenbergera, s nímž se neopak stotožnil Bounoure, Bédouin a jiní francouzští surrealisté, neznamená to náhlý názorový zvrát, ale jen vyvrcholení dosavadního vývoje jistého typu myšlení, jež s povděkem využilo příležitosti ztroskotat "se ctí". Až už aktéři této krise své postoje komentují (jako anchem později Král), nebo mlčí (jako ostatní), najde v nejlepším

případě o nic jiného, než o nové, specifické selhání kritických schopností: ačkoli až dosud spatřovali v programovém negativismu pražského surrealismu (vzhledem k aktuálnímu stavu světa) jeho jediné možnou, integritní podobu, jestliže jej obhajovali proti nevinným insuficiencím či kazatelským denunziacím zdůrazňováním dialektické podstaty tzv. aktivní skepse stě., náhle je pro ně tento negativismus neblahým dědictvím otců, jež nemohou ani unést, ani z něj těžit, ani jej překonat. Nejsou-li nadále schopni vnímat negaci v její dialektické funkci, chtějí-li dodatečně odmítnout celé jedno vývojové období surrealismu (a tedy vlastně i kontinuitu surrealistického myšlenky), na němž se více či méně mohli podílet, aniž by provedli jeho kritiku, svědčí to jediné o nedostatku vlastního koncepčního myšlení. Neboť: "... rezultat není možný bez cesty, která k němu vede... Avšak překonat nějaký filosofický systém

neznamená jej pouze odmítnout, nýbrž vyvíjet jej dále až do jeho protikladu, vybavit z něj jeho pozitivní momenty..." (Karel Teige).

Text Možné proti skutečnému ze září 1969, který tvoří kolektivní odpověď již částečně rekonstituované Československé skupiny na anketu V. Bounoura Rien ou quoi?, reaguje mimo jiné i na krizi francouzské skupiny. Ačkoli jej podepsali i dohlední desertéři (Dvorský, Erben), můžeme jeho formulaci vstáhnout i na jejich vlastní selhání: "Jen ten, kdo není schopen trvale přehodnocovat a posilovat vývojovou kontinuitu surrealismu, může pociťovat jako tíživé břemeno souvislost s minulostí, musí se obávat, že s ní bude srovnáván jeho vlastní přínos a musí hledat lépe či hůře maskované cesty, jak se z tohoto náročného kontextu vymanít."

I když je zřejmé, a mnohé svědectví to dokládají, že kritické selhání bývají provázena afektivními zatměními (osobní

nevraživost, synovský vzdor proti "otci" atd.), nelze ani v afektivním plánu hledat jejich motivaci, neboť mají ve všech těchto případech příliš trvalý ráz. A tak zřejmě hodnocení krizových stavů, které v roce 1970 podává V. Effenberger, platí jen relativně: "Budou-li surrealisté unaveni, přeškrtnou-li pod tlakem afektů kritické hlediska, k nimž jsou svým vývojem disponováni, surrealismus, ať věčný nebo historický, nezmizí. Avšak to, čím se stane, bude jen křivým zrcadlem jeho podstatného smyslu" (V.E.: Surrealistické deziluze a perspektivy).

3.

Jak bylo řečeno, v září roku 1969 vzniká v Praze prohlášení Možné proti skutečnému, které obsahuje výraznou kritiku likvidátorských snah a zároveň respektuje teoretické řešení krise. Tento text se zásadně hlásí k základním тезисům Pražské platformy, ale je zároveň její kritickou revisí (přecenění autonomie sféry řeči) a konkrétním

zpřesnění některých příliš obecných formulací: především odhalení represivních systémů, proti nimž se surrealismus vždy obracel v působení civilizačních mechanismů (což v roce 1976 specifikuje společný československo-francouzský sborník Surrealistické civilizace), komentář k thesi preferující ludikativní a experimentální formy života, charakteristika minoritního postavení surrealismu, revize postojů k sociálním utopím, důraz na dialektickou povahu milostného vztahu atd.

Je to zejména úsilí V. Effenbergera, jenž formuluje předpoklady překonání krisových hnutí a dává surrealismu novou perspektivu. Avšak ani pregnantní teoretické řešení nemůže legitimovat vnitřní smysl surrealistické činnosti, který byl vždy podmíněn spontaneitou a transgresivitou. A byl to právě zcela spontánní rozvoj jedné z programových tesis Pražské platformy ("Pokud jde o komunikativnost myšlení, jež je jedním z našich specifických

předpokladů, bude v surrealismu velmi živě podněcována ludikativní a experimentální činnost. Do obou vkládáme těžiště svých nadějí..."), jenž vedl k rekonstrukci kolektivní činnosti ("lidé, kteří zkoumali, zda spolu mohou něco zkoumat" - Jan Švenkmejer) a tím k rekonstrukci Surrealistické skupiny v Československu a jenž se stal východiskem její kolektivní činnosti v sedmdesátých letech. Cyklus interpretačních her 1970-1976, výzkum interpretačních funkcí tvůrčí činnosti, reprezentuje nejen kontinuitu surrealistického programu z konce šedesátých let, který se k problematice interpretace vztahoval, ale i kontinuitu surrealistických principů či, jinak řečeno, konstantnost jeho funkcí. Surrealistická hra stála od počátku hnutí v ohnisku zájmu jako průsečík komunikativně-integračních a poznávacích funkcí. Ludikativní, experimentální pól surrealistické činnosti slouží tedy i zde k vytvoření reservoáru

kolektivní tvůrčí potence, jež projevena skrze individuální komunikace aktérů, odkrývá nepoznaná území vnitřní a vnější reality v jejich dialektické podmíněnosti a kontinuitě.

Na cyklus interpretačních her průběžně navázala experimentace s analogickými modely zryšlení (Panorama - hra na vyhledávání analogických vyobrazení), kolektivní experimentace s taktilními objekty a mnohé další. V zásadě lze říci, že ludikativní experimentace provází činnost Surrealistické skupiny v Československu ve všech tematických oblastech, k nimž se vztahovala, ať je to Interpretace, Analogie, Erotismus, Strach, Sen, Humor či Surrealistická poesie; zákonitě se proto sama Hra dostala dostala do centra jejího zájmu, (tematický sborník Hra, 1985-1987). Výsledky těchto ludikativních experimentací posléze volně vstupují do referenčního systému surrealistické teorie, indikují nové metody, pomáha-

jí ověřovat či zpřesňovat a aktualizovat surrealistické varianty, konstanty a dominanty. A tak surrealistické hry, které jsou "kolektivním projevem principu elasti" (Pražská platforma) a tedy doménou analogie odrážejí reálné proměny surrealismu jakožto ontického systému.

4.

Jestliže surrealistické hnutí bylo od počátku definováno v kritické opozici vůči společenskému status quo, musíme říci, že během doby bylo surrealistické nahlížení společenské finality postupně prohlubováno a konkretisováno a vytvořilo specifickou funkci její desintegrace: od anarhistického gesta k marx-leninské revolučnosti, odtud k sobecňující kritické reflexi represivních systémů (viz these Pražské platformy) a posléze k analýze civilizačních mechanismů jako zdrojů těchto systémů (these textu Možné proti skutečnému).

V intencích tohoto posunu byla do jisté míry koncipována

i společná publikace československých a francouzských surrealistů Surrealistické civilisace (1976).

Podmínky, které se vytvořily v polovině sedmdesátých let, zvláště předešlou zkušeností s vydáváním časopisu BLS, dovolily uskutečnit větší společný projekt, v jehož rámci by se autoři z obou skupin vyjádřili k mnoha aktuálním problémům. Vincent Bounoure jako hlavní pořadatel sborníků nabídl účast i českým autorům. Přijel osobně do Prahy a mnohé z textů vznikaly v úzké spolupráci s Vratislavem Effenbergerem na místě. Konceptce byla členěna do oddílů: Historie a surrealismus, Jazyk a komunikace, Surrealistické směry, Kolektivní život, Skutečný svět a Jednou bude. Hlavní pozornost byla zaměřena k problémům komunikace a směny. Předpokladem bylo, že jednotliví autoři naplní podle svobodné volby tuto předem dohodnutou osnovu.

Nejvyšším počtem příspěvků z československé strany je při-

rozeně zastoupen Vratislav Effenberger. Jeho podíl tvoří třináct samostatných textů a sedm společně napsaných s Vincentem Bounourem. Samostatné příspěvky naplňují ve všech bodech osnovu, společně pak jsou jakýmsi úvodními texty. Mimo Vratislava Effenbergera se z Československa podíleli svými příspěvky Jan Švankmajer textem k erotismu do oddílu Kolektivní život a Martin Stejskal drobnou studií ke vztahu objekt-subjekt v oddílu Skutečný svět.

Sborník Surrealistické civilisace, který vyšel v roce 1976 v nakladatelství Payot, lze práve považovat za vyvrcholení dovedené spolupráce mezi oběma surrealistickými skupinami, a způsob součinnosti mezi Vincentem Bounourem a Vratislavem Effenbergerem za příklad mimofádně šťastné kongeniality.

5.

Dílejší specifikace některých principů, jež zakládaly projekt Surrealistické civilisace, našla výraz v diskusi, která probíhala v československé skupině v druhé polovině

sedmdesátých let. Jejím před-
mětem se stal pojem tzv. dvou-
jí izolace, jímž jsme chtěli
charakterisovat situaci skupi-
ny v současných kulturně-po-
litických podmínkách. Že jsme
byli represivními silami tota-
litního režimu izolování od
jakékoli možnosti veřejného
projevu, není třeba zdůrazňo-
vat: je to obecně známo a ostat-
ně nejsme v tomto směru žádnou
výjimkou. Méně obecně je však
známo, že se povahou svých
názorů nutně distancujeme i od
onoho konglomerátu sil považo-
vaného, i považujícího se za
představitelce opozice proti
zdejšímu totalitnímu režimu.
Zatímco hranice vůči represiv-
ní moci jsou vykresleny zřetel-
ně, vymezení druhé fronty je
poněkud vágnější a četné proe-
tory země nikoho si žádají
neustálý průzkum a přehodno-
cování.

Pojem dvojí izolace je ovšem
třeba blíže vymezit, neboť je ús-
pjat s dějinnými podmínkami této
země. Pokud se týče existenčního
útlaku, je známo, že je osudem
i surrealistických skupin na Zá-
padě, kde se však uplatňuje cestou
uměleckého trhu, který do této iso-
lace vnáší odlišnou problematiku.
Naproti tomu specifika situace
československého surrealismu se
plně projevila v období jisté li-
beralizace kulturně-politického
života ve druhé polovině 60. let,

kdy se veřejná aktivita surrealis-
tů musela prosazovat proti slá-
bnoucímu tlaku stalinových kon-
servativců, ale i proti následám
k moci se deroucí liberálnítoraké
vrstvy, čile se orientující na
"světovou módu", pro které sur-
realismus byl nejen demodé a passé,
ale svým myšlenkovým nábojem i ne-
přijatelný.

A tak si lze vysvětlit, že
samostatné publikační možnosti
se mohly uplatnit jen v krátkém
mezidobí z let 1968-1969, kdy li-
beralizátoři již vyklízeli půdu
a restaurace neostalinismu doposud
nezapustila kořeny. Právě v tomto
krátkém období se surrealistům po-
dařilo vydat několik knih, které
se po letech a opět na dlouhou do-
bu staly jediným vyjádřením jejich
stanovisek - dvě knihy Vratislava
Effenbergera, část díla Karla Tei-
geho, sborník "Surrealistické vý-
chodiško", a konečně prvé a posled-
ní číslo revue ANÁLOGON. Poté se
však opět rozhostilo oficiálně
řízené mrtvé ticho, se zákazem
publikací, výstav a veřejné čin-
nosti, které trvá podnes (jediný
pokus skupinové výstavy *Sféra snu*
v malé venkovské galerii v Sovin-
ci skončil v roce 1983 zákazem des-
před otevřením již instalované
exposice).

Izolace vůči kulturní re-
presi státní moci je ovšem doet
pochopitelným fenoménem: jsme
izolováni, a sami se způsobem své
tvorby i myšlení izolujeme v tou-

to směru. Poněkud méně snadno pochopitelnou je ona druhá, vnitřní izolace. Kůžeme jistě v dějinách surrealismu nalézt období ve způsobu, jakým se skupina stavěla jak proti oficiálnímu akademismu, tak proti módní a se snobskými náladami spekulující "avantgardě". I když v jádře se tento půdorys nyní uplatňuje také, vyhrocení okolností skýtá této nekompromisnosti poněkud jinou kvalitu. Jestliže pro neostaliniisty jsme dnes neškodní (zatím) ztroskotanci, jsme pro opozici - disidentskou jako emigrantskou - nenapravitelní rozbíječi jednotné opoziční fronty a nekomunikativní sektáři. V roce 1977 se totiž síly odporu proti neostalinské nekontrolované moci potlačování kultury poprvé veřejně projevíly ve formě tzv. Charty 1977. Jedním ze signatářů byl i Vratislav Effenberger, který však svůj podpis podmínil výhradou potřeby pozdější diferenciace sil, tuto opozici tvořících. A jakoby se znovu chtěla opakovat historie z konce třicátých let: Tehdy se surrealismus, který až dosud směřoval na společnou platformu s revolučními silami, slibujícími řešení problémů na společenském i politickém plánu dostal do dilematu. Proměna světa, změna života - hlavní postuláty surrealismu - se jevíly až dosud jaké různé aspekty velké společné úlohy, a to ve spolupráci

s komunistickou stranou. Avšak názorové rozdíly, které se v té době postupnou stalinizací prohlubovaly, zmařily v zárodku každý pokus o společný postup. Tehdy surrealisté odmítli se přizpůsobit měnlivým požadavkům politické praxe. V Surrealismu proti proudu Karel Teige říká: "Nejsi oponenti by nám zjevně chtěli vnutit alternativu - buď mlčet... nebo se dát zahnat do řad nepřátel socialismu. Nedáme se však sevřít inkvizičními kleštěmi takovéto letivě vykonstruované a obłudné alternativy... I když riskujeme, že budeme demagogicky obviněni z kontrarevolučního a ideologického establištvi nebo z útěku od společenské skutečnosti do věže ze slonoviny, přec nezapřeme, že úlohy a problémy, kterým dáváme všechny své síly a celou svou práci, jsou pro nás o nic méně skutečné a vážné jako život, že jsou naším životem..." a dále "Surrealistická skupina, již je dnes vnučen obranný politický boj na dvě fronty, jak proti konzervativní akademické pravici a reakci, tak i proti kulturní linii KSČ je si plně vědoma, že zevní situace, do níž se promítá politické napětí, vyžaduje, aby byla pro součinnost antifešistických intelektuálních sil a především pro spolupráci a akční jednotu umělecké a vědecké avantgardy, která se hlásí bez rozdílu

stran do socialistického tábora, zjednána únosná ideologická base, o níž se může opřít především pohotovost ke společnému boji za svobodu tvorby proti pokusům o zglajchštatování." Chtělo by se říci, že tyto dvě předválečné fronty si v průběhu času vyměnily znaménka. Oficiální buržoasní a také krajně reakční literatura a kritika jakoby se sávnutím proutku proměnila v oficiální kurs kultury "reálného socialismu", zatímco tehdejší dogmatický, nicméně opoziční postoj KSČ by se chtělo srovnat s dnešním dosti různorodým proudem právě i levé opozice. Proto se surrealismus dnes polemicky střetá spíše s onou opozicí, než s inertní mohylou "reálného socialismu". A právě ze strany této opozice se setkáváme se směsicí bohorovně nesnášlivosti zbytků starých buržoasně demokratických protivníků, existencialistických pohrobků, přezíravé novokatolické "avantgardy" za rohem se dopující "surrealistickou estetikou", nebo konečně mysticko-folklórního undergroundu baletického v happeninžích mezi rockem a marihuanou. Je jasné, že za těchto okolností musí mít surrealistická skupinová aktivita právě jen takový jednoznačný nekompromisní charakter, jaký má.

Lze si ovšem klást otázku, nakolik je zmíněná krisová situace konce třicátých let opravdu přesnou analogií současnosti,

byl s vyměněnými rolemi aktérů. Chybí nám totiž Teigův optimismus, či iluzivní víra, že existují síly, na které se možno obracet, s nimiž možno polemizovat. Tehdy Teige mohl důvěřovat v nestalin-skou levici, která na Západě ještě existovala jako reálná součást politické struktury. Její osud je znám. Dnes nám tedy chybí Teigův integrační bod revoluční perspektivy. Za druhé - Teige mohl ještě polemizovat, jeho hlas mohl být - pokud o to kdo stál - slyšen, neboť polemický boj mohl tehdy probíhat v publikační rovině - což je v posledním čtyřicetiletí (až na krátké období z konce 60. let) nemožné. Můžeme věřit, že naše názory a myšlenky budou blízké všem, kteří jsou jako my - a o tom, že tito lidé existují, nepochybujeme - ale kolik jich je, kde jsou, nevíme, protože s nimi prostě neuděleme komunikovat.

Fojev dvojí izolace nás proto zaujal jako poměrně nejvýstižnější vyjádření naší životní situace. Nicméně cítíme nedostateky, skryté v jeho vymezení. Především nevyjadřuje míru aktivity, neboť dosud nese pečeť pasivního vymezení. Dvojí izolace, jak ji charakterisoval Teige v Surrealismu proti proudu a jak ji presentoval Effenberger v Orientálních poznámkách (1976) není výrazem jen tohoto pasivního zatažení kulturní politikou mo-

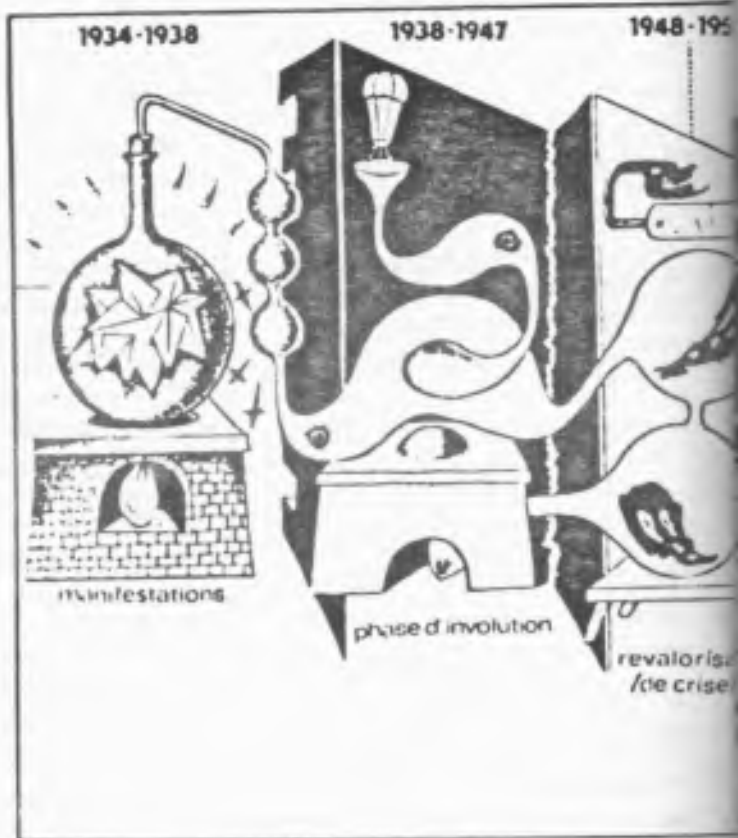
čenského boje, ale je i výrazem dobrovolného, uvědomělého rozhodnutí. Do této izolace jsme tedy nebyli jen zahrnutí, ale také jsme si ji dobrovolně vybrali. Zvolili jsme si i to, že zůstaneme stranou mimo veškeré mocenské a tržní koalice. Z toho však plyne, že pojem dvojí izolace se bude vyvíjet právě tak, jak nezůstane nehybné ani naše situace.

6.

Teoretické konkretizace některých pozitivních formulí a konceptů, jež proponovala Pražské platforma a posléze prohlášení Možné proti skutečnému se sbíhají v průběhu sedmdesátých let v pojmu surrealistická fenomenologie imaginace, jímž V. Effenberger označuje "poznávání fenomenů imaginace v jejím surrealistickém pojetí, které směřuje k určité systematisaci" a jež kromě jiného reprezentuje dialektickou transformaci negativistické orientace surrealistické tvorby, která v 60. letech skentovala "kritické funkce konkrétní iracionality" proti aspektům noetickým a integračním.

Chceme-li však klíčový pojem surrealistická fenomenologie imaginace blíže určit, jsme nuceni znovu rekonstruovat poválečný vývoj surrealistické myšlenky v československém hnutí, tentokrát nikoli v souřadnicích přímé historiografické analýsy specifické činnosti, nýbrž na zobecňující teoretické, resp. filosofické úrovni, jež krystalizovala zejména v magnetisujících formulacích Vratislava Effenbergera.

Období po druhé světové válce bylo charakteristické zhroucením integračních perspektiv, které spoluvytvářely základní kameny ideologie a tedy i ontologie předválečného surrealismu. Idea nutnosti uskutečnění sociální revoluce v marx-leninském pojetí stejně jako úběžník svobody, lásky a poesie, založený na předpokladu permanentního osvo-
bozování lidského ducha a jeho neustálého vývoje k vyšším formám a funkcím, nesnesly drastický střet s krutou



Martin Stejskal: Vývoj surrealismu v Československu (1978)

Martin Stejskal: Vývoj surrealismu v Československu /1978/

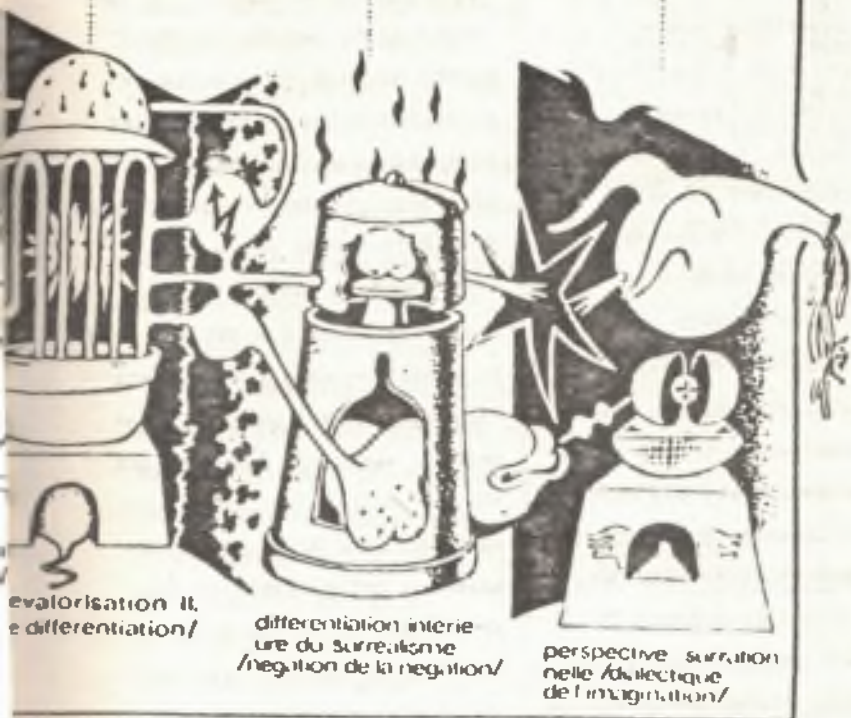
skutečností poválečného světa. Jejich inspirační mytho-
tvorná povaha se nemohla fermentativně projevit, neboť netvořila harmonický protiklad k strohé psychosociál-

ní realitě, nepřiváděla lidské vědomí k nalézání možností budoucí hybné synthesy, konkretisace jednoty ideálu a jeho skutečnostního korektivu. Ůkolem, který tato situace

1952-1960

1961-1969

1970 -



evalorisation il-
e differentiation/

differentiation interie-
ure du Surrealisme
/negation de la negation/

perspective surreation
nelle /dialectique
de l'imagination/

před surrealismu jako první postavila, byla především nutnost znovu si položit zproblematisovanou otázku vývojové kontinuity ve smyslu vnitřního přehodnocení surrealistických principů.

Tento proces, charakteristický pro období 50. - 60. let, nejprve přirozeně krystalizoval vlastní básnickou, malířskou, scénickou a fotografickou tvorbou, ve které se musela nejbezprostředněji ověřit životnost

surrealistického východiška, podmíněná schopností jeho diferenciace na desaktuální, historicky ohraničené koncepce a tendence, a na stále životně surrealistické principy. Období 60. let je ve znamení zvýšené teoretické aktivity, zobecňující dosavadní reaktualisované či nově vytvořené tvůrčí postupy surrealismu a přehodnocující jeho filosofickou podstatu, esenciálně ve smyslu určitého návratu ke kořenům, které pro surrealismus představuje jeho základní funkce oposičního vědomí. Tyto tendence nalézají své vyjádření především v pracích Vratislava Effenbergera, jejichž reprezentativním shrnutím je kniha Realita a poesie, věnovaná vývojové dialektice uměleckých avantgard, vydaná po několikaletých cenzurních obstrukcích v období pookupačního bezvládí v roce 1969. V kapitole "Krise kauzality a kriterií" se autor zabývá především proměnou filosofické base, která neoddělitelně spoluvytvářela podstatnost předválečných avantgardních

hnutí: Dialektiku integračních systémů, utvářených revoluční ideologií, které obsahuje v latentnější či manifestovanější podobě nutnost zašny světa, a proto konkretisuje potenciální perspektivu systémů k jedinečnému historickému zacílení, sledává Effenberger právě tímto svým konečným zašfením jako nedialektickou; dialektické triáda působí povahou své činnosti vždy spíše proti jakýkoli konečným, statickým řešením, než aby se podílela na jejich konstituci. Tato tendence k jednoznačně určené finalitě pak způsobuje, že povaha argumentace těchto systémů jako universálního výkladu světa si klade nárok na všepřátelnou objektivitu, která ovšem je prokazatelná jen v řádu toho ideologického systému, kterým je podmíněna a určena. Skutečná, funkční objektivita se utváří teprve konfliktností nejrůznějších názorových systémů a jejich potenciálních, relativních objektivit.

Z těchto poeic se sur-

realistická poetika zaměřuje především ke zkoumání kritických funkcí konkrétní iracionality, tedy bezprostřední schopnosti imaginace negovat v návaznosti na intelektuální procesy septické jádra života, být oživujícím fermentem ducha, umožňujícím přerůstání krise vědomí ve vědomí krise (UDS)¹. Schopnost kritiky, polemiky a postupného názorového třídění je shledávána jako základní východisko pro vytváření pozitivních projektů, jejichž krystalisace se ovšem podstatněji očekává z negace dosavadního psychosociálního a sociálního vývoje než silou přitažlivosti perspektivního průhledu do budoucnosti. Ideologie a ontologie surrealismu byly proto definovány především opozičním postavením vůči represivním důsledkům ci-

1 - Výrazem tohoto nového zaměření je skupinový sborník Surrealistické východisko 1938 - 1968, redigovaný S. Dvorským, V. Effenbergerem a P. Králem, v němž se dokumentuje vývojová kontinuita československého surrealismu.

vilisačních mechanismů a všeobecném úpadku lidského ducha a tím, že pozitivní kritéria surrealistické činnosti zůstala spíše nevyřčena, jejich latentní přítomnost byla charakterisována thésí, podle které postavení "proti něčemu" v sobě implicitně musí obsahovat konstruktivní hodnotovou orientaci" (V. E.).

Koncem 60. let se československý surrealismus dostává k nutnosti tento příliš negativistický projekt překonat. Je rozeznáván hlubší dialektický vztah mezi bezprostředními kritickými schopnostmi lidského ducha, zakládajícími jeho nedomestikovatelnost, a perspektivou surrealistické civilisace, jejíž idea vyrůstá především z vědomí skrytých potencií intersubjektivní komunikace, které jsou schopny otevírat a naplňovat skutečný život (Rimbaud) zespolečenštěného člověka (Marx) v celém jeho bohatství. Tento ideový model, vědom si svého

minoritního postavení, již netrpí konfusností absolutisující Objektivitě, neboť reflektuje svou dialektickou povahu, tedy relativnost a vzájemnou podmíněnost perspektiv a konkrétních výsledků, jejichž neustálé střetávání vytváří vývojový korektiv, vyžadující z dosažených výsledků permanentně vytvářet další východiska. Pod vlivem, této nové strukturace nositky rozšiřuje surrealistická metodika své zaměření od zkoumání specifických kritických funkcí vytvářených dialektikou imaginace a intelektu k fenomenologii imaginace, která je zaměřena především ke sledování imaginace v souvztažnosti jejich kritických a integračních vyhotvorných funkcí, v jejich vzájemné poměru a determinaci psychosociálními a psychoideologickými faktory.

Tyto determinace ovšem nejsou jednostranné: imaginace není jen objevným "zpracováním pohybu reality v lidské

hlavě", neboť zpětně vytváří tuto realitu samu, resp. probíjí se do ní utvářením nového imaginativního objektu, charakteristického tendencí obrazotvornosti k zpřednětění a organizaci reality (V.E.), tedy schopností dynamisovat myšlenku k její nejdůležitější objektivisaci a materialisaci: k činu.

Tento nový imaginativní objekt je ve své nejhlubší podstatě založen na komplementaritě systémů analogie a dialektiky, přičemž poznání jeho genetických kořenů a způsobů rozvíjení je v nejobecnějším plánu podmíněno prozkoumáním způsobů, jakými se do sebe tyto dva universalisující systémy spojují a spolupůsobí, a jak tedy utvářejí jeho znakové funkce, působící kreativně a zároveň naplňující jeho účinnost. Základní vymezení jejich funkčnosti, podle kterého by princip analogie ovládal oblast nevědomí, zatímco systém vědomí by byl složen jen z dialek-

tických struktur, je zde pou-
ze dosti schematickým výcho-
diskem. Nejenže "dialektika
působí uvnitř obou těchto sys-
témů; podle Freuda i v nevědo-
mí je každá myšlenka spjata
se svým protikladem" (V. E.),
ale i obě oblasti nevědomí a
vědomí fungují jako protiklady,
čímž je mezi nimi právě umožně-
no pronikání analogií, skrze
které se zpětně realizuje smí-
ření protikladů - tedy dialek-
tický rozpor umožňuje vznik neo-
hraničených řad analogických
souvztažností, které pomohou
"přivést na svět" jeho syntheses:
Analogie je "sponkou" dialektic-
kého okruhu a zároveň "skokem"
cele spekulativního vědomí
doprostřed tohoto okruhu v okam-
žiku zjevující se intuice...
Vrcholný vztah smířeného bytí ne-
přestává být dialektickým, tře-
baže se stává analogickým
(Gérard Legrand). Sféra vědo-
mí je oběma těmito systémy di-
ferencována na iracionální
a racionální faktory, ale
zároveň umožňuje (a vyžaduje)

i jejich synthesesu, které zde
otevřívá perspektivu surracio-
nalitý, transformující obě
tyto protikladné entity do
vyššího, obsažnější kompono-
vaného kausálního plánu, kte-
rý proti staticky antagonis-
tickému pojetí iracionalitý
a racionalitý, orientuje minu-
lost skrze přítomnost k budou-
cností.

Tyto surrealistické antro-
pologické perspektivy intersub-
jektivní komunikace a surraccio-
nalitý, jejichž společnou cha-
rakteristikou je nutné překra-
čování antinomí subjektivitý
a objektivitý, vycházejí z před-
pokladu obecné podstatý sub-
jektivitý (Breton), společné-
ho emocionálního a historicky
dostí konstantního fondu lidst-
va, ze kterého mohou vyrástat
jak velkolepá pojetí rekonstruk-
cí lidské společnosti se stře-
lou kompasu jednoznačně směřu-
jící ke svobodě, tak nejkru-
tější davové hysterie a kata-
klyznata pudových kanalisací,
umožněné jeho nereflektovaným

působením. Tento kolektivní poklad je dnes hluboko zasunut pod stupňující se přívalem stále stupidnějších a schematictějších charakteristik člověka, produkovaných technickou civilizací, která je

skličující epizodou ve vývojevém řetězci světových civilizací. Dospěla sice k nepopíratelným úspěchům, ale jen ve velice specifické technicko-ekonomické oblasti, které nemůže člověka psychologicky ani psychosociálně charakterisovat jinak než negativně - obklopuje jej sice stále větším přepychem a pohodlím, které původně měly člověka zbavovat tíživých existenčních starostí a otevírat mu větší možnosti seberealizace, ale zatím jej jen stále více vnitřně vyprazdňuje a zbídačuje, dostává jej do situace, kdy nejen že "nevidí les", ale takřka už ani není schopen rozeznávat stromy a pokud by toho ještě schopen byl, nenachází k tomu žádný dostatečný důvod.

Tato zdánlivě bezvýhodná situace, která je schopna leckoho zavést až k absolutisující skepsi, degradující člověka na nepatrnou součástku v soukolí zbytnělých civilizačních mechanismů a vedoucí tedy ve svém výsledku k metafyzické ulitě, nepřiznaně ošperkované moudrostí definitivně určené Pravdy, nás zároveň s výsledky naší činnosti nenechává na pochybách o své skryté dynamické a dialektické povaze a uvažuje nám proto stavět proti této neutěšené skutečnosti to, co považujeme z našeho hlediska za možné, ale zároveň i nutné, aniž bychom se ovšem pokoušeli definitivně konkretisovat způsoby, kterými nové civilizační principy začínou vyrůstat z rozpadu stávajících.

V jistém smyslu surrealismus podává aktuální a nepřetržitou definici poměru možného a skutečného. Jestliže například surrealistické malířství již několik deseti-

letí naznačuje, že je třeba si osvojit novou "abecedu", jež se projevuje i tím, co např. fyzikové nazývají polem, nelze než konstatovat - ostatně jako vždy - že jsme opět kdesi v pomyslném, paradoxním počátku.

Z těchto aspektů je pro nás surrealistické poznání stále živé a naznačuje, na základě východních zdrojů, jimiž jsou hegelovská dialektika, hermetické iniciace a mentální oblouk vybudovaný psychoanalýzou, že objevy nejsou ztraceny nebo na dosah, ale jsou v nás a ve smyslu imanence nám zabráňují ukončit osudové surrealistické dobrodružství.

To, co nás žene svou enigmatickou přitažlivostí do surrealismu, je nejprostší, co vůbec může být, a tím není nic jiného než základní principiální zvědavost, kterou objevujeme ve hře, v jakési permanentní a nekonečné noetické hře, jež rozpíná mentální pole (v monistickém smyslu), a tak znovuobrozuje surrealistickou kolektivitu v jiných, i tradičních souřadnicích, ale zároveň nalézá přesnou a objevnou podstatu, kterou vyznačuje dialektická singularita Bretonova bodu z druhého manifestu.

Proto surrealismus bude vždy tak obtížně dostupný.

/Karol Baron, František Dryje, Jakub Effenberger, Josef Janda, Jiří Koubek, Albert Marenčin, Alena Nádvorníková, Ivo Purš, Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Eva Švankmajerová, Jan Švankmajer/

Surrealistická skupina
v Československu,
Praha - Bratislava,
1987

Sejmout kartu

Jakási, co nejširší antropomorfologie zabývající se vyhraněnou nespecialisací, lépe řečeno jakási antropologie na druhou, vyjímající nás z prokletí druhového determinismu, nás nutí k rozmanitým (i rozmarným) procházkám, abychom na nalezých objektech, potvrzujících nezrušitelnou smlouvu mezi snem a bděním podepsanou psychickým automatismem, ale i pocitovaných interakcích sledovali nejen jak "učené" a industriální výjimečnost chce tuto smlouvu násilně a marně roztrhnout, jakož i to, jak vnější cesty se lehce mohou stát cestou uvnitř a naopak, přinejmenším. Ostatně, zvláště zde jsou hranice nebezpečně krásně proměnlivé a pohyblivé. Ale současné obsedantní a stupidní předstírání dospělosti, aby se odstranilo nepohodlí cest, co nejdůrazněji i v psychologickém plánu, vede k pověře jak pevného a neměnného plotu, tak i k vyhnání imaginace pod kola automobilů, aby panující ignorace vůči realitě neztratila živnou půdu. Proto, chceme-li se vůbec někam dostat či dojít, musíme procházet objevovanou krajinou rychleji než jakýkoliv mechanický dopravní prostředek, což ve skutečnosti znamená jít pouze v rytmu chůze, a to není nic jiného než upozorněním, že je nutno i v imaginativním plánu opatřit si pevné boty, které nedřouf Neodřené myšlení: tak vidím, přes všechny

známé ustalující postupy, tu stále unikající svatojánskou muž-
ku inspirace, která pevně naskočí vždy, kdy se začne v odlivu
ega a přílivu id mísit antinomie rozumu a nevědomí, jako dvě
co nejvšživější těla. A proto je žádoucí, že i do "geometrie"
krajin lze přidat ještě jeden rozměr navíc, rozměr pocito-
vané noetiky, a jedině tehdy si můžu položit otázku zbavenou
jakékoliv naivity, ale i trpné mlčenlivosti: kudy se vlastně
chodí za skřítky?

Nevím, proč mě tolik přitahují hory a kameny. Velice rád
bych si tuto otázku zodpověděl, ne v tzv. smysluplnosti defi-
nitivních odpovědí, ale pouze ve směru, který nastolí více
enigmatičtější otázku. Zdá se, že hory a nitro kamene pro mě
symbolisují prenatálně založenou přitažlivost míst, kde se
vrstvy básnické gnose zhušťují, až se navenek (směrem sesho-
ra) stávají neprůchodnými, a tak neustále hledám způsob či
klíč, jak nepropustné učinit průlínčitým. A jak nevidět, že ty-
to vrstvy se otevírají pouze určitému mentálnímu tvaru.

Několik dní po zimním slunovratu, před koncem minulého
roku (1987), jsem v severních horách opět stál na úpatí té hory,
jež si ve svém jménu nese konec světla a vydal se vzhůru,
do poledního přítí v jemném a vytrvalém arholení cestou,
která začala v podzimních měsících daleko v podhůří, odkud
jsem si přivezl modrý chalcedon v tvaru "zaječí lebky". V jí-
né poloze je to právě teď vylihlý černý, noční motýl - jehož

kuklu jsem od podzimu, se zemí, v které ležela, uchovával v papírové krabici -, jenž prvně podoben nejvíce děsivému živoucímu embryu, přes noc z malých zámotků roztáhl veliká neporušená křídla, jejichž zbarvení dokládá už jenom tichou otázkou: A jaká barva následuje za černou? Otázka, která mě pronásleduje i v názvu této hory, do níž mě unáší rytus chůze a na níž mi sotýl vzkříšený uprostřed zimy nedává zapomenout. Ostatně, nedovedu si představit, že bych narůstající citlivost básnického hledání řešil pouze od psacího stolu.

Po několika hodinách cesty, stoupající příkrou a tichou samotou, jsem překonal vrchol. Teprve zde ležel ztvrdlý, svatomartinský sníh a opodál - v důsledku nedostatku sněhu, který překvapil i místní obyvatele - kousek pod vrcholem, jsem uviděl volné břehy rychlého, nezamrzlého potoka. A kdo by odolal dotknout se jeho tekoucího zrcadla horkou dlaní a dotekem se pokusit zachytit něco zevnitř, co jinak sděluje smysluplná láska. Což jsem učinil a náhoda mně dala, kameny rozsetými po dně, zpět jméno tohoto kouzelného zrcadla s pohádky o Sněhurce: Dračí potok! Vždy po několika metrech jsem totiž s ledové vody vylovil malé, trojhranné, čistě slonovinové zbarvené kousky vápence a jakoby to ještě nestačilo, občas jsem našel i téměř průsvitný křemenný oblázek. Prostě vše, co bylo dole, zcela zjevně se přestěhovalo nahoru a skrylo uvnitř. Pouhé pootočení vodního klíče ukázalo, s čím se lze setkat. Jak se, tímto způsobem

triviálně zaskočen, alespoň skepticky pousmát a nepodlehnout opojení směřujícímu lehce k vizionářské potřeštěnosti, a přitom neodmítnout takto nabízenou výměnu mezi já a tím.

Zde už nejde o znalosti, jak je charakterisuje oficiální věda nebo podráží umění, ale o něco plně intelektualisovanějšího, poetičtějšího: jde více o jakési přesné (přesně nepřesné), většinou sice pouze tušené, oboustranné interakce mezi komplexem vědomí a prostorem, do něhož je vnořeno. Tyto dynamické vztahy jdoucí mimo slupku anorganického či organického, svojí podstatou jsou statistickou normalností téměř neviditelné a tudíž odmítané. Tyto vztahy, charakterisované jakými vícerozměrným, multidialektickým mentálníma polema (psychickým automatismem vynořujícím se z podstaty antropologické "konstanty", snad jinak řečeno), uvolňují intelektuální schopnost, která poukazuje k existenci surreálné a neporušitelné antropomorfní koncepci noetiky, bez ohledu na vesmírnou či molekulární úroveň. Ano, surrealismus vytvořil vlastní poznání, které má bezesporu hluboké kořeny v tom, jak respektuje jistou tradici a podstatu, která od nepaměti prasakuje každou tvůrčí, skrytou poetickou činností¹⁾, aniž by nutně musela být gramotná.

1) Nejsem ten, kdo by se zde nechal nazvat "jenom" básníkem, a proto poesii přijímám do soustavy té noetiky, v níž nemá jiného smyslu, než vyvolat pouze onu citlivost, která je neoddělitelná od iniciace. A jestliže tato slova jsou nanejvýš pravdivá, jak doufám, tak nejdůležitější je, co je jimi v

tomto textu zdánlivě "nesdělitelné", aniž bychom se dostali do bažin agnosticizmu, a zároveň se nevyhli té "neurčitosti", s níž právě poesie počítá a která znemožňuje uchopit svět jako rozdělený.

Život také asi nezačíná až rozdělení jedné či spojení dvou buněk a nekončí smrtí, spíše je možným středem dlouhého řetězu nepředstavitelných výměn. A dá se též říci, že právě proto existuje něco jako noetický princip, který komplex vědomí převážně determinuje antropologickou konstantou v tom slova smyslu, pouze v tom slova smyslu, jak se jí pokouší charakterisovat surrealismus. Takto vytvářené vztahy nepředjí-mají nic jiného než určitý způsob surracionalního vnímání a svojí podstatou jsou fixované co nejdříve kolem nás. Vzniklé universální pole, tušené a hledané od nepaměti, ve smyslu jak fyzikálního i mentálního (abych zachoval alespoň zdání mně odporné "srozumitelnosti"), prostorově zahušťované podle jistých, konkrétně iracionálních, kritických zón země, vytváří oblasti, kde se postupně odehrává na nevědomé úrovni to velké představení, jež nazýváme iniciací, která se bohužel pověřivě chápe převážně pouze jako kulturní aspekt. Opakování, v aktivním smyslu, těchto cest, a na jiné úrovni sestavením jisté kolektivity, se zesiluje "rámování nebe a země", neboli jinak, transformace výměn.

Na jiné cestě, cestě mířící k mému stolovému kopci jako nit provlékající se ouškem jehly kvarcitového viklanu, jsem

před pár týdny nenašel "nic jiného" než zaurzlé kaluže, které jsem si bezděčnou hrou rozdělil na oka (kulaté) a ryby (podlouhlé). Led nebyl nikde homoizotropní: tam, kde v sobě uzavřel vzduch, byl zrnitě bílý a tam, kde bez překážek promrzl až ke dnu, byl průsvitný. Vzniklé obrazy svým automatismem vytvářejí jakoby předznamenávaly kaligrafii "čínského písma", které osvojeny lidskou rukou mívá k těžce tušené podstatě (bez zneužití pragmatismem, který si z této kaligrafie racionálně vyjmul pouze abecedu). A proto nevidím příliš podstatný rozdíl mezi obrazy ok a ryb, a tím, co zmůžeme na papíru či plátně. Snad jenom v zdůraznění, kam mívá to permanentní, kaligrafické rozmývání tzv. realistické (znehynělé) masky; např. in R. Caillois (str. 230), kde se popisuje bylínné písmo (cit.): "což je technika nebezpečná, riskantní, odkázaná na náhlost a inspiraci. Tvrdí se, že toto písmo rychlého spádu má 'povahu větru' a že se píše lépe ve stavu opojení". Proto jsem na cestě k vi-klanu v okách neviděl "nic jiného", než savčí placenty s různě vyvinutými zárodky: porod, který se odehraje až ve vůni deště. A jelikož je více než jisté, že nikdo v těchto hrách nemá a nikdy nebude mít svůj hlas jenom pro sebe, nelze než z přís-lušných, nalezených znaků vyvodit paradox obrazu, který vidí naše oči podle té matrice, o níž se např. zmiňuje G. Apollinaire v Sličné rusovlásce: "Soudím ten odvěký svár tradice a inven-
ce / Řádu a Dobrodružství..."

A severní hora "bez" světla, kam se chodí jen tak mimochodem nejen za skřítky a pro dračí zuby, tato vskutku zářící hora marnivě ověšená tekutými a průzračnými náramky, svými nesčetnými prameny řitícími se do údolí, nemá již dlouho také svůj hlas jenom pro sebe. V čínské Knize proměn je šest trigramů z osmi věnováno hlavním přírodním jevům. Pátý trigram KEN patří hoře a je naplněním výrazu trvání.

J. Koubek, 1988

(z cyklu Intolerance)

PAVLA ADLEROVÁ

/fragment/

Pavla Adlerová se probudila v noci. Uvědomila si, že leží na nějaké měkké, teplé a zřejmě živé hmotě, pohyblivé, pružné a jakoby porostlé chloupky. Co bylo dole a co bylo nahoře?

Medokázala se soustředit a také nebyla schopna cokoli udělat; pomalu se jí zmocňoval známý pocit nebo spíš vědomí bezmocnosti.

Ta věc pod ní byla klidná, trochu vlhká a horká. Pavla se k ní tiskla a teplo houstlo. Bylo to ostatně jediné řešení, jediná cesta jak se odtud dostat, neboť zahřívání mělo, jak věděla, jistou kritickou hranici: když teplota dosáhne určitého stupně, dojde k převalení a Pavla netoužila po ničem jiném.

Už si nevzpomínám, kdy jsem Pavlu Adlerovou potkal poprvé. Jistě jsem byl ještě velmi malý chlapec, ale k mému dětství nepatřila. Tehdy jsem se namísto toho stýkal, pravidelně a velice intimně, s tlustými a opravdu neforemnými cípatými bytostmi, mezi nimiž mi bylo dobře, snad proto, že jsem jinou možnost ani neznal. Pravda, někdy mě trochu přidusily, zejména v noci, ale jindy, mnohem častěji, mi ty tloušťice poskytovaly ochranu a docela dobrý asyl. Chodil jsem za nimi, když jsem chtěl být sám, vzaly mne mezi sebe a jejich tlustá těla mne ukryla. Přiznám se, že mě to vzrušovalo, neboť nikoho nenapadlo, že jsem s nimi, všichni chodili okolo postelí, hledali mne a já se těšil se své převahy a z jejich nemohoucnosti.

Někdy, v určitém období, zejména v zimě, jsem se tloušťic doopravdy bál. Chovaly se nepřívětivě a mě přepadala třasavka, kdykoli jsem se jich jen dotkl. A tu mě naopak rodiče nutili, abych ty obludy objímal, mé prosby nic nezmožily a já k nim musel jako na popravu (jak mi to alespoň tehdy připadalo). Někdy se maminka slitovala, brala je sama do náruče, aby mi ukázala, že to nic není, objímala je a ony skutečně měnily vzhled, měkly, vládněly a tvářily se, na první pohled, docela laskavě. Byl to ovšem jen klam, protože uvnitř zůstávaly chladné a jejich laskavost a příchyllost ztratila po chvíli, když jsem s nimi byl opět sám, všechnu energii a já opět pocítil jen chlad, jakousi lepkavost a tíseň.

A byl to opět jenom můj úkol, má povinnost i nezbytnost, abych je dokázal nějak uvést do přijatelného rozpoložení, trvalo to dlouho a dodnes se při vzpomínce na ty nekonečné noční chvíle samoty a opuštěnosti neznatelně třesu po celém těle.

Konečně bylo dosaženo kritické hranice a hmota se pohnula.

Pavla, plná napětí a očekávání, zhluboka dýchala. To teplé a nyní vlastně horké se náhle vymrštilo a zmizelo kamsi vlevo. Přitom Pavla byla odhozena na opačnou stranu, kde narazila měkkce na zeď a zůstala ležet. Kolem byla tma a noc a Pavla Adlerová, stočená do klubíčka, potichu a klidně usnula.

Mé rozhovory s Pavlou bývaly dlouhé a především velice obtížné, neboť Pavla mluvila úplně jiným jazykem než já. Ne snad, že by byla cizinka, naopak, mnohá slova, která používala jsem znal, dokonce, jak jsem se domníval, velice důvěrně, ale ona jim dávala úplně jiný smysl. Ovšem nejen to, některá její slova skutečně neměla, na první poslech, žádný smysl, byla tedy v souřadnicích mého způsobu vyjadřování a myšlení nesmyslná, ale doopravdy obsahovala smysl velice hluboký, což jsem se ovšem dověděl až později a mnohdy jakoby náhodou. Přiznám se, že ony rozhovory mě úplně vyčerpávaly, upadal jsem po jejich skončení do dlouhé letargie a jakéhosi fyzického zhroucení, jež připomínalo abstinenční příznaky narkomanie nebo pokročilého alkoholismu.

Později, daleko později jsem pořídil několik záznamů Pavliných myšlenek a sice v původní podobě, prostou transkripcí odposlechnutých vět, jímž jsem téměř nerozuměl, ale které mě, znovu vysloveny opět a opět provokovaly a - vzrušovaly. Pokoušel jsem se opatřit i jakýsi "překlad" těchto zápisů do konvenčního jazyka, ovšem nebyl to překlad v pravém slova smyslu, neboť neexistoval žádný slovník ani nebyla k dispozici gramatika, anebo, přesněji řečeno, pokud existovaly (o čemž pochybuji), já o nich nevěděl a nevím dosud. Co jsem tedy dělal byla jakási interpretační a dosti libovolná transposice, jež by-

la založena spíše na pocitu než na porozumění ve smyslu alespoň přibližné adekvace.

V dalším textu podávám některé ukázky ze svých zápisů v původní, fragmentární podobě.

Pavla A.: Ježíšem krtků je MOV, jehož kongresy jsou ovšem jenom zdánlivé.

Překlad: Erekcce má vnitřní i vnější příčiny. Její smysl je však vnější.

Pavla A.: V hlubině pojímaný pojem nahradil již dávno herydolyčerný lez, už přč.

Překlad: Každá myšlenka má vlastní žhavé "jádro", jeho "obal" je pohyblivý ač zdánlivě pevný.

Pavla A.: Není to jenom silice, jež tvoří naše cesty, ba některé i silnice a kyselá louhy. A hquby! Sem!

Překlad: Každá motivace je paradoxní. Praxe předchází pád.

Když jsem se Pavly ptal, zda se například zabývala studiem ZEN, ničemu nerozuměla. Anebo nechtěla rozumět? Tvářila se ovšem nechápavě velice často, když jsem s ní chtěl hovořit třeba o významu slova "krásná", "láska" nebo o "kozách" a podobně. Dodnes neví, zda mi rozuměla, ba dokonce, zda mi vlastně vzápětí neodpověděla na mé rádoby duchaplné (někdy prostě dvojsmyslné) otázky. Jisté bylo, že jsem Pavlu Adlerovou miloval. Nic však nebylo méně jisté než její oči. Ostatně ona sama, její existence byla, alespoň z mého pohledu, dokonale nejistá. Když jsem se jí dotýkal, a dovoľovala mi občas, abych jí hladil, byla bílá.

Mnohokrát jsem jí chtěl uniknout, či spíše vyanit se

z jejího sugestivního vlivu, pokoušel jsem se ji, nejčastěji i fyzicky, odhodit, odmrštit, zbavit se jejího sálajícího tepla, oné přilnavosti, která až zprvu příjemná, stávala se časem nesnesitelnou... nikdy se mi útěk nezdařil, vždy jsem se pokorně vrátil a cítil zvláštní radost ze své prohry.

Z rozhovorů s Pavlou Adlerovou:

Pavla A.: Často jsem pozorovala, jak dva onají dej. "Pozorovala" však není správný výraz: spíše jsem je objímala pohledem, jak se někdy říká při úplně jiných příležitostech. Až do vynálezu letadla byl život krásný.

Překlad: Vztahové kategorie zabíjejí myšlení. Vynyslel je a používá je blbec.

Opravdu důkladně jsem Pavlu Adlerovou poznal až v době svých studií. Tehdy, oprostěn od posledních zbytků puberty a otcovské autority, jsem si poprvé uvědomil, kdo vlastně Pavla je a co pro mne znamená - do jisté míry mi symbolisovala svobodu či osvobození, to ano, ale svobodu k čemu vlastně? Při zpětném pohledu chápu, že to byla svoboda k činu, ale i k nečinnosti (pokud nebudeme demagogicky sofistkovat, že i nečin je čin a naopak atd.). Bylo to období duchovní horečky ale i dolce far niente. Nedá se říci, co převažovalo ani co zvítězilo. Šlo o protikladné stavy? Nebo byl jejich posěr komplementární? Nevím.

Vzpomínám na intenzivní kontakty s Pavlou, jež probíhaly v pravidelných čtrnáctidenních cyklech a je zajímavé, že to vlastně byly i cykly Pavliny energie. To slovo však volím z nedostatku jiných, spíše by mělo být řečeno: cykly Pavliny

čistoty: neboť na počátku byla vždy dokonale čistá, na konci cyklu měla na sobě stopy mých nehorázností, byla jakoby zmu- chlaná do sebe a zdálo se, že resignuje. A já byl na konci těchto období nervosní, měl jsem samozřejmě pocit viny, za- hrnoval jsem sám sebe výčitkami, protože jsem oprávněně při- pisoval její úpadek své nešetrnosti a sobectví.

Po čtrnácti dnech však naráz, ze dne na den, Pavla opět zbělela, byla náhle stejně čistá, dychtivá a vybízející. Usní- vala se na mne a vše bylo zapomenuto. Nedovedl jsem pochopit tyto evidentní, vnější proměny (protože co jsem věděl o Pa- vlině nitru?) a dnes, po tolika letech, mám jistotu, že její znovuzrození mělo nějakou vnější příčinu, že byla spojena s jinými energiemi (možná to byli lidé), které jí pomáhaly obno- vit podobu.

"Nebudete moci nikdy vidět tuto hvězdu, jako jsem ji viděla já. Nechápete: je jako srdce květiny bez srdce."

(A. Breton: Nadja)

Pavla A.: Dvapsitér ex cathedra: Evoluční výrazivo mrazí mezi kozami . Eléjlu černoši ne!

Překlad: Každé netradiční je tradiční. Ne však každé tradiční je netradiční. Jsou ovšem výjimky.

Z deníku: Kdybych se tak mohl na všechno vykašlat! Nejraději někam k moři. Probudit se s bílou pěnou racků u huby, s čis- tou hlavou a v teplém slanečném větru. V rozhalence a třeba i v šortkách anebo bez nich. Krucí! Jen zapomenout na Pavlu Adle- rovou. Vymazat ji. Kdyby to bylo možné. Byl bych dokonce ochot-

ten najít Antipavlu a zprostředkovat jejich setkání. To by byla rána, praxe by zase jednou strčila teorii do kapsy. Stál bych za bukem a mnul si ruce štěstím a rozčilením... Když čtu tyto záznamy ze svého deníku z doby "rozhovorů s Pavlou", musím se usmát nad svou pošetilostí. Ale ne, nebyl jsem naivní, věděl jsem dobře, že Antipavla nemůže existovat a kdyby snad přece, já ji nenajdu.

Pavla A.: Zajímají mne oči bílých trpaslíků. Snad proto, že sama jsem jedním z nich, snad proto, že oči vždycky nikdy nelžou. Ovšem mám na mysli i případ, kdy nemluví pravdu.

Překlad: Dekadence jakékoliv epochy, ztroskotání jakékoliv eskapády jsou vždy nejcennější. Neboť jsou zároveň kvintesencí...

Pavla byla až příliš skrčená. A dalo by se říci, že její poloha, nebyla přirozená, jakoby vyknutá; lepkavá, zatuchlá vlhkost, velice přilnavá, chladnoucí na kůži a u kořínků vlasů. Pavla v tom okamžiku stále méně krásná.

"Δ počátek všeho, je tázací, protože čeká v přítomnosti výklad a mimoto průběhem času přívěsek větší, než je sám počátek."

(A. Jarry: Skutky a názory dr. Faustrolla...)

Záznam snu z 9.10.1987: Sen ve snu: ležím v posteli, probouzím se, mám nepříjemný pocit, neboť přikrývka je příliš krátká - buď mi vyčuhují nohy, nebo ramena. Chvilí bojuji s tou prošívanou dekou, když tu náhle dosáhnu jejího prodloužení: je o

tří čtvrtě metru delší a já pociťuji příjemné uvolnění: konečně se mohou pohodlně natáhnout a přikrýt. Uvědomuji si, že právě ta část, o níž se přikrývka prodloužila, je Pavla Adlerová.

Je to zvláštní, ale raději jsem Pavlu oblékal než svlékal. Měl jsem při tom vždy pocit, že svlékám nebo oblékám kůži, že vlastně Pavlinu skutečnou pokožku tvoří spodní prádlo, příjemné na dotyk a trochu tuhé, jako naškrobené a přesto poddajné a "vnímavé" k vnějším podnětům. Při svlékání mne všechno zrazovalo, když jsem se Pavly dotýkal, bylo to sice velice příjemné, ale jakoby příliš hrubé anebo jsem měl strach, nedovedu své pocity přesně rozlišit - měl jsem dojem něčeho poskvřňujícího, jakoby se ztrácela možnost být čistý, ona původní nevinnost - ostatně to je zase velice nepřesné - mezi námi nikdy nebyly nevinné vztahy, příliš často jsme se dotýkali a tak vznikaly představy zcela jednoznačné - , ale přesto, s obnažením se vždy něco ruší, závoje, roušky, oděvy odjakživa vytvářely vlastní mythus - i závěsy, draperie, zástěny cosi ukryvající... Je mythus maji stejně jako strip-teasu a Pavla byla pro mne personifikací obojího: klaného i pokleslého, iluze i desiluze...

F. Dryje.

listopad-prosinec 1987

NIKDY

Nikdy - toto slovo zjednocuje koniec a nekonečnosťou; stavia do kontrastu nastávajúce s minulým, večné s prechodným, popretie s uistením a samo o sebe ostro kontrastuje so živočišnou povahou hovoriaceho, ktorý je nezmyselne pripútaný k hmatateľnej prítomnosti miesta i času. (Roman Jakobson).

Trvalo milióny rokov, kým sme sa stretli. A nielen to: ona musela preplávať oceán a ja prejsť v repatriačnom vlaku stovkami vypálených a rozstrieľaných nemeckých staníc, aby sme mohli dobehnúť obaja súčasne k autobusovej zastávke na Bonapartovej ulici v šestnástom parížskom okrese. A navyše práve v tej chvíli sa rozozvučali zvony, bolo poludnie. Vravte si, čo chcete, ale takéto veci sa nestávajú náhodou.

Dlhé stáročia, možno tisícročia som hľadal v sne útočisko pred svetom, v ktorom som sa nedokázal uplatniť, ktorý ma tlačil a zraňoval. V snoch som si sprítomňoval veci minulé a približoval vzdialené, ale aj prežíval vymyslené. A tie sny ma jedného dňa priviedli aj k tomu, čo by som dnes nazval svojimi "umeleckými začiatkami": boli to pokusy o literárnu aj výtvarnú reprodukciu zážitkov a predstáv, ktoré ma vzrušili, ale aj pokusy o vytvorenie niečoho nového (sám

som nevedel, čo to má byť: básň, či obraz alebo niečo celkom iné), čo by mi prinieslo podobné alebo ešte silnejšie vzrušenie. Poézia mi pripadala ako puklina v stene alebo vylomená mreže na oblôčiku, ktorým možno uniknúť zo žalára reality. Bolo to, pravdaže, nedorozumenie, jedna z tých ilúzií, ktoré pestuje v ľudoch

umenie. Lenže umenie ilúzie nielen vytvára, ale aj rúca - a tak som jedného dňa, opäť vďaka poézii - pochopil, že slobodu nemožno získať únikom z reality, ale jej ovládnutím, čiže jej poznaním a premenou - premenou žalára reality na ríšu slobody - a že práve poézia je jedným z najmocnejších nástrojov tejto premeny, pretože nabáda človeka, aby sníval a aby pomocou snov prekonával všetko staré (svoje skúsenosti, vedomosti i profesionálnu dovednosť) a vytváral nové, nebývalé, nevidané a neslýchané časti reality...

Aj tento text je takýmto pokusom - pokusom o rekonštrukciu autentického zážitku a o prekonanie všetkého, čo som s týmto zámerom dosiaľ urobil. Musím sa totiž priznať, že pracujem na tomto texte už vyše tridsať rokov: prvú verziu som napísal v lete 1947 v Paríži a odvtedy ho neustále prerábam, variujem, mením, snažiac sa zopakovať onen zážitok, aj s pocitmi, ktoré som vtedy prežíval a odstrániť z textu všetko, čo ho robí literárnou záležitosťou alebo presnejšie povedané, literárnym záznamom spomienky na čosi minulé.

Bol koniec augusta. Popoludní sme sedávali na kamenných schodíkoch pri Seine. Poprad naše skrčené kolena plávali lode. Na niektorých sa sušila bielizeň, rozvešaná na motúzoch. Na jednom vlečnisku stál stôl a pri ňom sedeli dvaja matrózi: jedli biftek a zapíjali ho červeným vínom. Potom jeden z nich si spakruky utrel ústa a začal hrať na fúkecej harmonike. Loď sa vzdialovala a čoskoro sa nám stratila z dohľadu, ale harmonika znela ďalej, ani čo by jej tóny boli vzlietli do výšky a teraz pomaly klesali k zemi. So zatajeným dychom sme počúvali tú zvláštnu pieseň, pritiakajúc sa čoraz tesnejšie jeden k druhému, keď tu zastal nad nami akýsi chlap stredných rokov, podobný maliarskemu manekýnovi s drevenou, na otáčivom kľbe namontovanou hlavou a s polámanými zvýškami rúk, ktoré sa mu hompáliali po oboch stranách hrudného koša. Prísadol si k nám a každú chvíľu sa nakláňal nad hladinu, ukazujúc prstom tu na zdochnutú mačku, tam zase na utopeného potkana, ktorých niesla voda.

- Poďme preč - povedal som.

- Počúvaj - pošepla a zadržala ma.

- Musíme už odísť...

Boli sme už ďaleko od tohto miesta, ale ona ešte stále počúvala onú čudesnú pieseň: aby ju lepšie počula, vyhrnula si vlasy za uši a kráčala po špičkách, ako keď sa človek blíži k spiacemu. Chvíľami sa na mňa vyčítavo pozrela a tu som pochopil, že som sa dopustil nenapraviteľnej chyby.

V kabelke nosila drobný slovníček v bielej kože-

nej väzbe: keď sme sa zhovárali, jednostaj v ňom listovala, hľadajúc v ňom výrazy, ktorým nerozumela alebo ktoré chcela použiť. Raz, keď sa na mňa dlho pozerala, čakajúc moju odpoveď na akési svoju nevyslovenú otázku, povedal som jej: Je vous aime. Nepovedala na to nič, iba po chvíli začala listovať v svojom slovníčku a hľadať akési slovo pod písmenom "E". Videl som, že môjmu vyznaniu nerozumela.

Môj pohľad sa medzitým upieral na jej krk, na ktorom sa v tichosti nadýmala svetlobelásá tepna. Kúsok ďalej sa rozprestierali biele údolia jej ucha. Moje oko bolo tak blízko, že ten malý kúšтик jej tela vyzeral ako mesačná krajina. Strhol som sa, keď som v tej púšti začul ľudský hlas. Vravela mi, že nemá rada, keď sa na ňu muž takto díva, že má pocit, ako by ju nasilu vyzliekal. Ale bolo už neskoro: v tej chvíli sme už boli obaja obnažení, všetky okná aj dvere už boli pootvárané - ona bola vo mne a ja v nej.

Tak minulo leto, aj jeseň a koncom decembra 1948 som sa vrátil domov, do Československa. Potom prešli veky, more ustupovalo, objavili sa rozsiahle pevniny a na nich sa vytvorili vysoké pohoria. Koncom druhohor nastali na zemskom povrchu veľké zmeny v rozložení pevnín a morí. A opäť prešlo asi šesťdesiat miliónov rokov a nadišla doba tretihorná. V teplom podnebí bujnelo tropické a subtropické rastlinstvo, prebehli posledné horotvorné pochody, ktoré dali zemi dnešnú podobu a nastalo ochladenie,

ktoré spôsobilo, že sa teplomilná kvetena začala sfahovať na juh.

A práve vtedy, koncom septembra, keď som si čítal Man Rayove spomienky - vstúpila do mojej kancelárie mladá žena vo fialových pančuchách a v pest-rých pletených šatách: vyzerala ako stelesnená spomienka na čosi dávno minulé a nezabudnuteľné.

Tak predsa sa vrátila! - pomyslel som si. Bola mi povedoma, ale nebol som si celkom istý, či je to skutočne tá, po ktorej som toľké roky túžil. Vošla suverénne, s úsmevom, jej ryšavé vlasy ma oslnili. Vstal som, že jej pôjdem naproti, ale vtom ma čosi sotilo späť na stoličku. Zdvihol som sa ešte raz a tu som zbadal, že som k nej pripútaný spleťou povrazov a drotov: bol som nimi celý opantaný, ruky aj nohy som mal poviazané. Nieкто si zo mňa urobil nepekný žart - pomyslel som si zahanbený a cítil som, ako mi horia tváre, Musel som vyzerat' úboho a smiešne.

Pokúšal som sa cez to preniesť vtipom.

- To nič - zasmial som sa - to sú len také symbolické putá. Chápate: žena, deti a celá moja pochybná situácia sa premenila na symboly. To sa môže stať len takému horlivému vyznávačovi Freuda ako som ja...

Snažil som sa celú vec bagatelizovať a pokúšal som sa z tej siete vymotať, ale iba čo som sa do nej ešte viac zaplietal, až nakoniec som stratil rovnováhu a zvalil som sa na zem.

Rozosmiala sa.

- Som tiež vydatá - povedala - ale takto by som

sa veru nedala opantať. Ani symbolicky. - Vzala zo stola veľké kancelárske nožnice, obratne poprestrihávala špagát a bol som slobodný.

Bez slova sme sa vrhli jeden druhému do objatia. Bozkal som ju na ústa, na krk, potom som jej rozopnul blúzku a vyslobodil z podprsenky neobyčajne malý biely prsník. Nebránila sa: iba keď som sa perami dotkol ružovej bradavičky, pocítil som, ako sa pod ňou trepoce srdce. Zrazu sa strhla, prudko ma odtišla.

Nechápavo som vzhladol a zazrel som mladého muža, ktorý medzitým nečujne vošiel do kancelárie a sadol si k susednému stolu. Roztvoril akýsi fascykel a nevšimol si nás. Keď som sa mu lepšie prizrel, s prekvapením som zistil, že je to tá istá čudácka postava, podobná maliarskemu manekýnovi, ktorú som pred mnohými stáročiami zazrel na brehu Seiny - (áno, boli to stáročia, ba možno aj tisícročia, pretože toto všetko sa odohrávalo v celkom iných časových a priestorových dimenziách ako bežné literárne historiky, čo je napokon celkom prirodzené, keďže nešlo o literatúru.)

- Poďme preč - pošepla.

Manekýn mal ešte stále tú istú drevenú, na otáčivom klbe namontovanú hlavu ako vtedy, aj polámané zvyšky rúk, ktoré sa mu houpávali po oboch stranách hrudného koša, no teraz vo mne jeho bizarný zovňajšok nevzbudzoval úzkosť, ani strach. Skôr naopak, pôsobil tak smiešne, že ma svojou blízkosťou nielenže nevyrušoval, ale skôr provo-

koval, aby som pred jeho očami pokračoval v milostnej hre.

Ona sa však zdráhala a keď som sa ju pokúsil vyzliecť, vyškibla sa mi a vybehla z kancelárie. Celé dni sa mi bránila, unikajúc z miesta na miesto a správajúc sa tak odmietavo, že nakoniec som z nej musel nasilu strhnúť šaty. Do tmy zasvietilo jej belostné telo a oviala ma jeho teplá vôňa. Boli sme ďaleko za mestom. Z cesty k nám doliehal hukot áut, tmu pretínali šable reflektorov, časový signál ohlasoval osem hodín, vo Vietname sa bojovalo, v Biafre zomierali vyhladované deti, po vinohrade skackal vyplašený zajačik a my sme sa milovali.

A zrazu všetko sa začalo rútiť s nepochopiteľnou rýchlosťou nevedno kam. Prvé šľahnutie atómového ohňa nezbadal nikto. Pozorovatelia smeli zhládnuť len jeho oslnivý biely odraz na nebi a na vrchoch. Odvážlivcom, ktorí sa obrátili, sa objavila žiarivá ohnivá guľa, ktorá sa zväčšovala a zväčšovala. A všetci ustrnuli nad mohutnosťou výbuchu. Oppenheimer sa krčovite držal dverí na kontrolnom stanovišti a hlavou mu prebleskovali slová posvätnej piesne hindov...

Žiara všemohúceho

Bez hraníc a bez konca

Ako by z tisícich sínc

Šlahali do neba plamene...

Na druhý deň ráno mi zatelefonovala. Možno hovorila čisto po anglicky, lebo nerozumel som jej ani

slova. Jednotaj som ju prerušoval, kládol som jej rôzne otázky, ale ona nič nedbala a ďalej hovorila, pomaly a smutne, akoby len pre seba a ja som počúval jej skreslený, trochu chraplavý hlas ako náhodný svedek jej tajomstva. Potom nás prerušili.

Prvé hodiny po katastrofe nikto nevedel, čo sa to vlastne stalo. Potom prišli očití svedkovia hrozného nešťastia a rozprávali o neľudských scénach a hrôzach. Domy v okruhu šesťsto metrov od centra výbuchu sa na vonkajšej strane roztavili. Ľudia a veci zostali ako prilepené tiene na stenách a všetko okolo nich od nadprirodzenej žiary vybledlo a zhorelo.

V hoteli, kde bývala, mi vraveli, že odcestovala. Chyžná ma zaviedla do jej izby a zastala vo dverách, ani čo by čakala, že v zápätí odídem. - Nič nechala? - opýtal som sa. Chyžná otvorila skriňu a vyhodila na posteľ čierne kombiné, potom malý platený klobúčik a ešte akési iné kusy šiat, ktoré som už nerozoznal, lebo sa začalo stmievať. - Dni sú čoraz kratšie - povedala - čoskoro bude večná tma. Aspoň raz sa dôkladne vyspíme... - Sadla si na diván a zhlboka dýchala, privierajúc oči, ani čo by sa poddávala driemotám. Potom si siahla vreckovkou ponad výstrih šiat a utrela si spotené prsia. - Všetko je svinstvo - povedala - vyfíajznúť sa na všetko a spať, spať...! - Spočiatku sa mi videlo, že to hovorí so zlosťou, no keď som sa na ňu lepšie pozrel, videl som, že plače. Po chvíli zažala svetlo a povedala mi láskavo: - Choďte, je už nesko-

ro. Ona je už teraz v Le Havri a o chvíľu sedá na loď.

Až teraz som si všimol, že na bielom posteľnom prestieradle leží veľký čierny pes. Jeho vyplnuté telo, ktoré som až dosiaľ pokladal za chuchvalec dámskej bielizne (ba dokonca aj za symbol zradenej lásky), bolo už natoľko prehnuté, že hlava sa mu vlastnou váhou oddelila od trupu a odkotúľala sa k dverám.

Opatrne som obišiel ten páchnuci kus zdochliny a vyšiel som na ulicu. Šiel som proti vlastnej vôli opačným smerom, ako sa mi žiadalo. Ľudia sa mi vyhýbali ako slepcovi: bodaj by nie, veď bola už noc a každý mal ešte pred sebou riadny kus cesty. Kráčali zadumane, len chvíľami sa im tvár vyjasnila zlomyseľným úsmevom. Niektorí niesli vo vreckách svojich ošúchaných nohavíc iba holé ruky, iní balíček gauloisiek alebo otvorený nôž, jedni energickým krokom sa blížili k svojej obeti, druhí sa bezmocne vliekli pozdĺž stien a sotva podošli päť krokov, zanikla po nich každá stopa.

Vedel som, že ju už nikdy viac neuvidím.

A. Marenčin

Z 'Her o čistý vzduch'

Jako bych tě viděl v místech kde se nezableskne
jediný fotoaparát

V místech které svou existenci potvrzují jedině
' oherkem který jednou zbyde všem stopařům
historických událostí v prstech

Jako drobnou skříňku uprostřed vonícího vřesoviště

Ohebnou se stínem středověku na rtech

Od kterých se vine skutečnost jako zápalná šňůra

Až do přístavů směšně rozházených po vnitrozemí

Až k siréně která burcuje jen svou vlastní hlavu
jako zprohýbané vzpomínky

A plechové uniformy hrnce s vyvařenou polévkou
šťastnějších minulých století

Do jejichž prsou se ještě dalo udeřit i když
rozkrok byl samozřejmě tabu

A vývoj napíchnutý na vidle roztlučená sláma
v nejjemnějších sklenicích

Nová sonda do lidského Já jako poplácání
po hrbetých zádech

Domy které už nepotřebují schodiště mezi patry

Nebož se létá ke hvězdám jako se v noci natřásá
peřina

A sny jsou plné mslých naprosto stejných
kosmonautů

Vesmír se nekonečně zaobluje a ze sake nad ním
odletují knoflíky

Zpátky na nasupené kosmodromy

Svádné jako příliš dovádívý nadřizený

Laskavé jako narozeniny jednou do roka
s výplatou každý měsíc

A snad jen o vánocích se rozpomenout na barbarské
předky
Přiložit ucho k pračce ve které se vaří cizí pot
Zapomenout zapomenout odejít
A udělat čárku v místech která se nebudou počítat

I. Purš, 1987

Země

Ó země, ty rodný hovado
Plný chcípejících pestíků či tyčinek
Se svejma lunama a mlhama
A pracujícím
Se svou kalvárií existence holy
Ty stará praskavá peřino
Tys tak potměšilá
že ses sama
v sebe zatočila
Prý

Ó matko, hroudo, krávo
posvátná
Tys mě sem vyzvrátila
a chtěla bys zavazovat
že
nadávky matičce jsou
coś mimo mravní cit
Ty svině mazaná

/ze sbírky "Samoty a citace"
věnované A.Marenčinovi/

E.Švankmajerová, 1989

Karakum

I.

Ráno. Neúprosne Finčení budíku. Otevírám oči a provádím několik navyklých pohybů směrem, kde by měl budík stát. Marně. Usedám na posteli, zvonění stále sílí, nelze však určit, odkud vychází. Malátně vstávám a jdu ke dveřím. Zvonění utichá. Otevírám dveře.

II.

Předsín. Dlouhý stůl, který se na vzdálenějším konci rozdvouje, jedna větev vede do malého pokojíku, druhá do kuchyně. Na bílém ubruse stojí vázičky s umělými květinami a popelníky. Kolem stolu sedí mladí lidé (na první pohled vysokoškoláci), dokonce poznávám několik Katefininých známých. Všichni jsou ve svátečním a ve skupinkách se mezi sebou baví.

Rozhovory zvolna utichají,

oči se obracejí ke mně. Jsem v pyžamu a krom toho, že vůbec nevím, co se tu děje, zmocňuje na mě pocit studu.

Ticho, všichni na mě civí.

"Prosím vás, neviděli jste tu někde Katefinu?", ptám se.

Napětí povoluje a aniž by mi někdo odpověděl, zábava se opět rozproudí.

Vstupuji do koupelny.

III.

Uvnitř jsou dva mladíci. Jeden sedí na vaně, druhý na pračce. Nohu přes nohu, popíjejí víno a kouří. Když se objevím ve dveřích, na moment ztrnou, ale hned zase pokračují v načatém rozhovoru.

"... no a v létě jsme byli na lyžích."

"V létě?!"

"Jo. V Tatrách. Bylo to lepší než v zimě."

"Ty si ze mě děláš arandu!"

"Když mi dáváš tak pitomý otázky...!"

Smích.

"Nebude vám vadit, když si tu vyčistím zuby?", ptám se.

Beze slova - zahlčení smíchem - mi uvolňují cestu k uyvadlu.

"A prosím tě, neseď na tý pračce, ten dekl je dost charnej", upozornují. Mladík - stále ještě v záchvatu smíchu - přeseď na stoličku.

IV.

Jsem na ohromném parkovišti (obtěžen taškami) a snažím se nalézt své auto. Není to jednoduché, protože kolem mne jsou samé škodovky bílé barvy se stejnými potahy na sedadlech a se stejným vybavením uvnitř. Situaci komplikuje i to, že se mé klíčky hodí do každých dveří. Konečně si jedno auto vybírám. Na rozdíl od ostatních je na několika místech poznamenáno základovou barvou prokvétající rzí. Jako bych viděl stopy po své snaze zpomalit jeho chátvání.

Nastupuji, házím tašky na zadní sedadlo. Startuji a couvám. Na místě, kde auto stálo, se objevuje muž v montérkách s hasákem v ruce. Zdá

se, že spí.

Vyjíždím.

Složitý labyrint parkoviště.

Znovu a znovu se ocitám na místě, kde auto parkovalo.

Na muže v montérkách dosedají mouchy. Je mrtvý.

V.

Zastavujeme před domkem Kateřinina otce na Petřínách. Vychází nám v ústrety: "Vy si jedete pro ten bojler? Tak pojedte."

Procházíme dlouhou temnou chodbou, nakonec zahýbáme doleva do nevelké pracovny přeplněné papíry a starými knihami. Pan Pěkný se trochu zmatečně rozhlíží po místnosti: "Někde tady by měl být... ale kde? Musíte si chvilku počkat. Hned ho najdu."

Minuty ubíhají a já s Kateřinou stojím mezi dveřmi.

"Á, tady je!"

Je to spíš samovar než bojler. Není vyšší než půl metru, v dolní části jsou dvěka tak na jednu briketu.

"To musí trvat dost dlouho, než se to zahřeje", říkám ne-
jistě.

"To víš, chvilku to trvá,
ale na chalupě může být ještě
k potřebě."

VI.

Stojíme u auta, já držím bojler - samovar pod paží. Kufr je přeplněn, navrhuji, abychom ho uložili na zadní sedadlo.

"Ale po cestě budeme brát
ještě Vlastu a Martina", oponuje Kateřina.

"Snad se tam s tím nějak
vejdou."

"A proč jsi si teda půjčoval tu zahrádku?"

"Netušil jsem, že to bude
tak... tak skládný."

VII.

Jedeme po úzké, klikaté silnici, bojler - samovar připevněný na střeše na zahrádce.

Předjíždí nás naleštěný Saab. Na jeho střeše ční k nebi ohromný vyřezávaný trůn vysoký snad tři metry.

Blížíme se k nevysokému

železničnímu podjezdu.

Nezdá se mi možné, aby se auto před námi se svým nákladem pod starý kamenný můstek vešlo. Jeho řidič však ani nepřibrzdí a vršek trůnu jako by mizel mezi rozestupujícími se balvany oblouku.

Nemám ani čas se tomu divit. Sotva se naše auto v podjezdu octne, titěrný bojler zadrhne o klenbu. Setrvačností se vůz bez ohledu na mé pokusy o zastavení řítí dál, kolem přibalvany.

VIII.

Vylézáme z trosk auta. Na první pohled je zřejmé, že víc než kameny karoserii deformoval bojler, z něhož sice vidíme jen nepatrný zlomek spodní části, ale podle úhlu zakřivení se dá usuzovat, že jeho půdorys narostl do rozměrů mlýnského kola na Čertovce.

"To je všechno z toho,
že jezdíš tak rychle!" vzteká se Kateřina.

"Proboha, copak nevidíš,

co se stalo?" hájím se a uka-
zuji na kolos na střeše.

"Kdybys dal pozor, nemu-
selo se to stát."

"Jak jsem to mohl tušit?"

"Když jsi věděl, co vse-
me, mohli jsme jet jinudy. To
bylo pořád řečí, že je to malý."

Vznikající hádka končí
zvukem blížících se sirén.

IX.

Kamenným závalem k nám
nečekaně zřetelně pronikají
hlasy lidí na druhé straně a
houkačky dalších vozů.

Slyšíme rozhodný hlas:

"Nedá se nic dělat, budeme to
muset vyhodit celý do vzduchu.
Kdybysme to chtěli odklízet
ručně, trvalo by to moc dlou-
ho."

"Pozor! Jsou tu lidi!
křičím.

Asi mě neslyší.

Doléhají k nám pyrotech-
nikovy pokyny.

Tři - dva - jedna -

Vyděšený pohled Kateřiny.
Detonace.

X.

Poušť Karakum Kyzylkum.

Jsem napůl zahrabán v pís-
ku. S námahou otevírám oči. Všude
kolem leží trosky policej-
ních aut a mrtví a polo mrtví

muži v uniformách. Scenérii vé-
vodí zbytky mého auta pod gi-
gantickým nepoškozeným bojle-
rem. Na jeho vrcholu - snad
dvacet metrů nad zemí - proná-
ší Ludvík Šváb jakousi řeč.
Slovům nerozumím, ale vidím,
jak zuřivě gestikuluje.

Kateřina tu nikde není.

Přijíždějí další policej-
ní vozy.

XI.

"To je váš komplic?", ptá
se mě jakýsi policajt v civilu
a ukazuje na Luďka.

"Komplic?", ptám se nechá-
pavě.

"Znáte ho?"

"No to ano, ale..."

"Tak ho sundejte!", příka-
zuje a dává pokyn dvěma unifor-
movaným, aby se mě chopili. Vle-

šou mě pod bojler.

Jsem na místě. Civil na mě vyzývavě civí.

"Tak do toho!", pobízí mě.

"Ludku!", zavolá.

Luděk stále řeční.

"L - u - d - k - u !"

Luděk zaslechne a shlédne dolů: "Co je, Jakube?"

"Máš jít dolů!", křičím.

"Cože? Musíš nahlas, já blbě slyším!"

"D - o - l - ů !"

"To půjde asi těžko! Je to moc vysoko!"

Vrhám bezmocný pohled na civilního policajta.

"No tak ho holt budete muset snést", říká se zlým úšklebkem.

XII.

Lezu jako moucha po velkém teploměru po boku bojleru. Už jsem skoro nahoře.

"Počkej. Podám ti ruku", říká Luděk a ne příliš jistě se naklání přes okraj.

"Teď ještě ne, až tam budu!", volá, ale Luděk se na-

klání stále víc, ztrácí rovnováhu a řítí se dolů. Snažím se ho zachytit. Padáme oba.

XIII.

Chromá knihovna v rozlehlé síni zámku. Jen mříže na oknech svědčí, že byl přestavěn na kriminál. Chce se mi na záchod. Beru si časopis.

Toaleta je umístěna na chodbě, hned vedle vchodu. Vyhlédnu skleněnou výplň vstupních dveří a spatřím přicházet zákazníka. Pokládám časopis před dveře klosetu a vracím se do půjčovny, abych ho obsloužil. Po jeho odchodu беру do ruky jiný časopis a mířím s ním opět k toaletě.

Znovu vyhlédnu dveřmi a vidím přicházet malou holčičku s koženou brašnou knih, sledovanou zástupem mužů různého stáří. Na první pohled pedofilové.

Eladu časopis před dveře a vracím se.

Zatímco si dívka vybírá, sahám po tlusté obrazové encyklopedii a tvrdošjně vyrážím

za svým cílem.

Ve vchodu se objevuje první pedofil. Kladu knihu na časopisy ke dveřím a vracím se..

Jen co ho obsloužím, všechno jde zase znova: beru knihu, vychází z půjčovny, potkávám se s druhým pedofilem, kniha putuje na rostoucí hromádku.

Hra se opakuje do zblbnutí.

XIV.

Do půjčovny se už nahrnují všichni, co dívku sledovali. Je jich spousta a já nemohu odejít ze strachu, aby se něco nesešlo.

Nakonec dívka přeci jen přistupuje k pultu s vybranými knihami. Za ní se řadí fronta jejich průvodců podle věku - od nejmladších až po starce s jiskrou chlípnosti v jinak vyhaslých pohledech. Fronta rychle postupuje, až se nakonec půjčovna zcela vyprázdní. Popadnu nejbližší knihu a vyběhám zpoza pultu. Do místnosti vstupuje otec. Ztrnu

překvapením.

"Nazdar."

"No nazdar", říká. V obličejí má směs zármutku a zloby.

"Co jste to zas prováděli?"

"Kdo?", ptám se zblble.

"Ty se Švábem. Copak nemáte těch malérů dost?"

"Ale já vůbec nevím, jak se to sešlo", chabě se bráním.

"To seš takovej blbec?"

"Ale ne, ale..."

"Tak mi to tedv vysvětli!"

"To se vysvětlit nedá",

odpovídám dotčeně.

"Tak podívejte, pánové, já jsem sem přijel, abych se vašeho případu ujal jako obhájce, ale jestli chcete spolupracovat tímhle způsobem, tak se seberu a pojedu zpátky."

"No a co ti říkal Luděk"?, ptám se zjihle.

"Tvrdí, že o žádném boje-ru nic neví."

XV.

Otec odchází a já se řítím do chodby. Tentokrát už s sebou žádnou knihu nemám, zato

dveře toalety jsou jimi zavale-
leny, Snažím se hromadu co nej-
rychleji rozhrnout, ale knihy
padají na mne. Beznadějně pod
nimi mizím.

XVI.

Z hromady mě dolují dva
páry silných rukou. Dva unifor-
movaní policajti.

"Co jste to tu zase vyvá-
děl? Vám nestačí, co už máte
takhle na svědomí?," doráží ten,
který má větší počet hvězdiček
na výložkách.

Zarytě mlčím.

"Tak slyšíte?" Odpovězte!
Jinak vám to přičtou jako po-
kus o útěk!"

"Odmítám vypovídat v ne-
přítomnosti svého obhájce."

"To máte teda smůlu, pro-
tože ten byl deportován. No
nic, jdeme!"

"Kam?," jsem vyděšen.

Mojí strážcové propukají
v záchvat smíchu a mně je rá-
zem všechno jasné.

XVII.

Vstupujeme do jakéhosi di-

vadelného sálu. Je tu kamera
a mezi reflektory a techniky
pobíhá režisérka Chytilová.
Některé řady v hledišti jsou
obsazeny a vzdor chabému osvě-
tlení poznávám tváře Kateřini-
ných spolužáků, které jsem viděl
doma v předsíni. Jejich dobrá
nálada stále trvá.

Chytilová: "Takže prosím..
světla! ... Tak, trošku výš ...
dobry - klapka a jedem!"

Na desce klapky vidím ná-
pis: SMRT JAKO AKT SVOBODNÉ
VŮLE.

Pomalou vcházím do zorného
pole kamery. Připadá mi, jako
bych scénář, podle kterého se
tu hraje, znal nazpaměť a krá-
čím - sledován kamerou - ke
schůdkům na jeviště. Střetají
se v mně dva protichůdné poci-
ty. Jeden je dojem jakési do-
brovolnosti, protože jsem si
jist, že žádný scénář jsem v
ruce neačl a přesto postupuji
k naprosté spokojenosti reži-
sérky a druhý je vyvoláván
vědomím, že veškerá má vůle

je v tuto chvíli mimo hru..

Ocitám se na forbině
oddělené od vlastního jeviště
rudou oponou. S naprostou ji-
stotou v ní nalézám štvěrbinu

Rozhrnuji oponu víc a poma-
lu vstupují.

a nahližím dovnitř. Scéna je
mírně osvětlená a je prázdna. Jen
v rohu vidím ležet otce tváří k zem

J. Effenberger, 1988

Dielo Vratislava Effenbergera

Skľučujúce, ale aj poburu-
júce sú paradoxy, ktoré pozname-
neli osudy Vratislava Effenber-
gera a jeho diela: tento veľký
básnik, ktorý ostal takmer nez-
námy v tieni svojich teoretic-
kých prác - tie tri publikované
tituly, "Henri Rousseau", "Rea-
lita a poésie", "Výtvarné proje-
vy surrealismu", ktoré navenok
predstavujú celé jeho dielo, ho-
ci v skutočnosti sú iba jeho ne-
patrným zlomkom - tento znalec
českej umeleckej avantgardy a
moderného umenia, ktorého teo-
retické dielo preniklo do kul-

túrneho povedomia hlavne v po-
dobe fragmentov, časopiseckých
štúdií, článkov a prednášok,
zatiaľ čo jeho podstatné a roz-
hodujúce časť ostala v rukopi-
sach - tento teoretik a ideológ
československého surrealismu,
ktorý svoj tvorivý život a tak-
mer všetku svoju intelektuálnu
a umeleckú aktivitu musel po
celé desaťročia obmedzovať na
pole surrealistického skupiny a
jej výskumov - tento mnohostran-
duch, o ktorom vydávajú jeho
publikované práce také kusé
a jednotrenné a v konečných

dôsledkoch skreslujúce svedectvo... Dokonca aj my, čo sme sa posledné desaťročia zúčastňovali po jeho boku a pod jeho duchovným vedením na činnosti československej surrealistickej skupiny, sme mnohé objavili a pochopili až po jeho smrti.

Bol som ochromený, ale aj ochromený - áno, ochromený úžasom, zmätkom i rozhorčením - keď som onej chmúrnej, októbrovej nedele zasal so svojimi priateľmi nad horami fasciklov, do ktorých vlastnými rukami starostlivo pozväzoval svoje rukopisy. Prišli sme urobiť súpis jeho pozostalosti, a to, čo ležalo pred nami, bolo jeho celoživotné dielo. Desiatky sväzkov, stovky titulov, tisíce, možno desaťtisíce strojopísaných strán: básnické zbierky ("Černé vody", "Svět na dosah ruky", "Veliké náměstí svobody", "Ani soucit, ani vzdor", "Přízrak třetí války", "Osvobozená zeměkoule", "Poesie se dělá

jako láska", "Srdce nebo mrak", "Jako slza do ohně", "Ospalé stráže u bran rozumu", "Lov na černého žraloka"...), divadelné hry, pantomimy a scenáre ("Miliardáři", "U jezera slz", "Vidím mnoho veliké", "Španělská vesnice", "Nekamenujte proroky", "Stroj na vzdušné záaky"...), štúdie, novinové články, eseje a úvahy, filmové kritiky, prednášky, lektorské posudky, edičné návrhy, preklady ("Poesie Benjamins Péreta", Bretonove "Manifesty surrealismu", "Genese a umělecké perspektivy surrealismu"...), teoretické diela, monografie, koncepty a plány zamýšľaných prác, ale aj hotové rukopisy, pripravené do tlače ("Pohyby symbolů", "Osvobozené divadlo", "Modely a metody", "Závěš Kalandra - Skutečnost snu", "Republiku a varlate", "Moderní literatura v socialistické revoluci", "Vědomí a imaginace", "Scénická poesie Jindřicha Honzle", "Struktura a vývoj divadelní tvorby", "Vývoj divadel-

ního slohu", "Poznámky o scénické znakovosti"...). A za každým titulom dni a noci sústreďenej práce, mesiace a roky tvorivého úsilia, ale aj odriekania, obetí. Nepoznal štipendiá, ani bezpracné príjmy oficiálnych umelcov a vedcov, ani tvorivé dovolenky či študijné cesty. Na živobytie si zarábala v zamestnaniach, ktoré si nevyberala podľa výšky platu ale podľa toho, koľko energie a voľného času mu ponechávali na tvorivú prácu: tá bola preňho prvoradá, pretože nebola zárobkovou činnosťou ale vnútornou potrebou a prinášala mu predovšetkým intelektuálne uspokojenie a mravnú satifikáciu.

Dielo Vratislava Effenbergera predstavuje značne diferencovaný a mnohvrstevný, pritom však duchom a orientáciou jednoliaty celok, ktorý vydáva svedectvo o šírke jeho záujmov a jeho tvorivých schopností a nie v poslednom rade aj o dobe a mieste svojho vzniku.

Nie je dielom profesionálneho literáta, ani špecializovaného odborníka, ale výrazom veľkej tvorivej osobnosti a jej ľudskej totality. Jeho básnická fantázia a imaginácia sa podieľajú na jeho vedeckej činnosti práve tak ako jeho racionalita a kriticizmus na jeho básnickej tvorbe. Od svojich básnických prvotín až po svoje posledné vedecké práce rozvíja Vratislav Effenberger svoju duchovnú aktivitu všetkými smermi a vo všetkých rovinách, dávajúc jej výraz a podobu všetkými slovesnými prostriedkami a prekračujúc pritom všetky žánrové a disciplinárne obmedzenia a hranice. Básnická imaginácia a vedecký kriticizmus predstavujú pritom dva hlavné prúdy, ktoré sa v rozpätí celej jeho tvorby dynamicky rozvíjajú, navzájom prelínajú a oplodňujú a nakoniec vtlačujú pečať celému jeho dielu.

Azda nič nevystihuje presnejšie osud tohto diela a jeho

dnešnú situáciu ako ona stará, ošúchaná metafora o plávajúcom ľadovci, z ktorého iba vršok vyčnieva nad hladinu mora. Aj z Effenbergerovho diela poznáme iba knižne a časopisecky publikované fragmenty, zatiaľ čo jeho podstatná časť ostáva neviditeľná, vyradená z verejných knižníc, zsešrotovaná, schovaná v rukopisných fascikloch, potopená pod zdan-

livo pokojnou hladinou oficiálnej kultúry. Ale metafora nemá len toto skľučujúce, konštatujúce vyznenie - vyvoláva aj iné asociácie: evokuje napríklad spomienku na skazu Titanicu a verovne pripomína, že ani pred metaforickými ľadovcami takýchto potopených, umlčaných diel nemožno bestrestne zatvárať oči a tváriť sa, ako by neexistovali.

Albert Marenčin, 1986

Nezstali sme již jednou z mrtvých? Zajisté, se stavu, v němž jsme toho věděli méně o stavu nynějším než v stavu současném o stavu budoucím. Jako se má náš minulý stav k dnešnímu, tak dnešní k budoucímu.

(G.Ch.Lichtenberg)

Úvod k 'Tajemným místům Čech a Moravy'

Pod současnou tvář krajin, takové jaká se jeví našim dnes více či méně exploatačně zaměřeným zrakům, dříme v zapomenutí její odvrácená imaginární tvář. Je plná pradávnych ozvěn, naléhavého šepotu stínů, jenž propojeny s nepředpojatým poznáváním, mohou dosud vznítit zázračná světla obrazotvornosti.

"Už jsem tu viděl devětkrát pole, devětkrát les a třikrát ves, ale t o h l e jsem ještě neviděl", zaznívá povzdech démona našich pověstí. V melancholii tohoto leitmotivu je zhuštěno lidové povědomí o plynoucím čase, který zahlazuje. A přece existují ještě připomínky dob, kdy obři chodili po zemi, ďábel pokoušel lidstvo a ve studánkách tekla živá a mrtvá voda. Jako skaliska vzdorující bouři času, je v nich uchováno staré poznání a chápání světa pod rouškou alegorických pří-

běhů. Společně sdílená obrazotvornost spolu se zcela konkrétním utvářením krajiny dala vzniknout tajemnému světu, k němuž nám dnes ve většině případů chybí klíč. Nepochybuje se však, že v době svého vzniku to byl svět se zcela reálnými funkcemi. Pod poetickými maskami opakujících se symbolů spočívá totiž racionální jádro. Pojítko k němu bylo nejprve založeno někde pod hromadu pozitivistických výkladů, později překryto nánosy brilantních psychologisujících hlubin, až nakonec zmizelo.

Osvojili jsme si přezíravý úšklebek, tik, jímž automaticky reagujeme tvář v tvář tomuto tak jinému světu. Patří k němu i povýšená degradace, s níž pole kouzel "přenecháváme malým". Chceme být za každou cenu dospělí, zůstáváme však přesto v mnoha směrech nechápajícími dětmi. Velkými shrbenými dět-

si, odvrácenými od vlastního ponorného proudu - snažíme se jej přehlušit opojným rámeusem spalovacích motorů. Citové touhy a zvláště hrozby současného světa nejsou totiž o nic méně iracionální, než dávní démoni. Jen náš slovník se proměnil.

Obracím se proto k našemu snění a především ke všem dětem v nás, k jejich otevřenému srdci a zázračným studánkám očí, v nichž spolu spí stuleni draci s vytouženými princeznami. I moje pohnutky vycházejí z dětství. Patřím ke generaci, která zřejmě jako poslední, měla příležitost se přesvědčit "na vlastní kůži" o magické moci pověstí. (Vyrůstal jsem na záuku opředěném pověstmi o Bílé paní.) Později jsem hledal zázračno na různých cestách, ale toto jeho autentické území dlouho zůstávalo mimo můj zájem. Docházel jsem k němu postupně a křivolakými cestami. Svoji roli zde sehrála i jistá nechůť - proč to nepřiznat - k nezáživ-

ným školním soustavám všech těch "sebraných pověstí". Začal jsem nescoustavným výběrem, lidé se pouze vlastníma citem, tím, co ve mně nejvíce provokovalo obrazotvornost. Poddal jsem se zázračnému proudu fantazie a nechal pero důvěřivě zaznamenávat nejneuvěřitelnější příběhy. Postupem času se ukázalo, že se spojují do nečekaných souvislostí a začínají tvořit řetěz, podobný skryté řeci. Byl bych šťasten, kdyby se něco z tohoto dobrodružství objevu přeneslo i na čtenáře.

Průvodce není určen odborníkům, ostatně, z výše své vědy, to vše už mají dávno zaškátkováno. Obrací se ke všem neukojitelným hledačům zlata času ve všech jeho proměnách. Chce být společníkem na cestách po stopách středověkých zasvěcujících poutí a promlouvát k dnešním nepředpojatým protějškům dávných účastníků Svátku Bláznů. Není ani zdaleka vyčerpávajícím souborem té stránky

lidových zkazek, kterou zvláště sleduje. Mnoho z údajů jsem vypustil buď proto, že jsou místopisně neurčitelné, jiné z toho důvodu, že lokality k nimž se vztahují, zmizely v jasně času. Nejednou jsem stál před rozhodnutím, zda určité okruhy do tohoto souboru vůbec zařadit. Týká se to většinou "inflačních" temat, jako jsou např. pověsti o vodnicích, ohnivých mužích, šotcích a podobně. Poctivého hastrmana má téměř každá česká ves s kdejakou louží nebo i bez ní. Podobná temata jsem proto jen shrnul v první části. Pominul jsem i stále dosti rozšířené masopustní a jiné zvyky spojené s průvodami.

Zbylou směs však bylo třeba přeci jen určitým způsobem roztřídit. Vedle demonologických látek, jsou tu i údaje o náboženských sektách, Templářích, pouťích, zázračných studánkách a zvláštní místo zaujímají popisy lokalit se vztahem k alchymii a alchymistům. Zmíněny jsou i lo-

kální kuriosity, které se do obvyklých průvodců nevejdou. Je to příčný řez navykle klasifikovanými údaji, který mi umožnil poukázat k několika nekonvenčním interpretacím, formulovaným v první části. Základní otázku: Proč? odkazují všem, kdo budou bloudit v labyrintu krajiny i této knihy, hledat a nacházet ve svém nitru. Uvítám, jestliže zaujatý čtenář doplní či zpřesní obsah místopisného slovníku a ne se tak spolutvárcem jeho případného rozšíření. Záměrně jsem vynechal všechny odkazy, třeba i k těm nejvýznamnějším uměleckým či archeologickým památkám, o nichž se čtenář dozví v množství snadno dosažitelných příruček.

Jsem zavázán díkem všem pracovníkům muzeí a archivů, kteří podle svých možností poskytlí cenné odpovědi na moji anketu a zvláště pak soukromým místním badatelům za jejich neocenitelná upozornění. Původní inspirací mi byl fran-

scuzný průvodce Guide de la France mystérieuse, uspořádaný renomovaným historikem hermetických věd René Allsauem roku 1964, podle něho jsem upravitel okruhy temat k sestavení ankety. Ostatní údaje jsem čerpal z lokálních sbírek českých

i německých pověstí, místních i farních kronik, starých periodik a Českého lidu.

Knihu věnuji památce zvládnutého ducha 19. století, badatele a imaginací, Václava Krolmuse.

Muže, byl vztyčen hromosvod a zvu vás k cestě.

M. Stejskal, 1988

Postscriptum

V těchto dnech v Dolních Chabrech
povlávaly na oficiální státní návštěvě
čerpadle komnatých velbloudů
a jejich duše divokých kachen
byly chyceny jak kradou v místní samoobsluze
olejovky kafe a tavený sýr
Obvinili je z kleptomaniie
a už jim to nikdo neodpáře
i když jejich strýc
je odborovým činitelem mrožích odborů ve Grónsku
a je prý velice vlivný
a má mohutné kly

Josef Janda, 1985

Vincent Bounoure - Úvod

ke katalogu výstavy E.Š. a J.Š. Utajené vazy v Bruselu 1987

Když před pětáctýřiceti lety usvědčoval Breton ve svých Prolegomenech... onu zvláštní odrůdu konformismu, která se v umění projevuje zřejmým napodobováním velkých novátorů, možné ani netušil, že jeho varování bude žít v úvahy, které se od té chvíle stanou pro pozdější generace ústřední. Představme si dokonalé napodobení: v ničem se neliší od onoho Zlatého rouna, které dříve nebylo možno získat jinak než "v nebezpečí života", ve slysu "velké výpravy". O jaký druh plagiátu tedy jde? O popis cesty po zemích už objevených a popsaných? Jde o rozdílně popsanou reedici nálezů dobrodružných dobyvatelů, nálezů, za nimiž se kdysi vypravili a které učinili na svých do-

sud neprošlápaných cestách. Pouze povrchní pohled však z toho může vyvodit závěr, že jde o prosté opakování. Takový soud totiž zastírá povahu rozdílu mezi bytí dokonalým napodobením a jeho vzorem; tento rozdíl spočívá výhradně v odlišném způsobu jejich mentálního formování.

Od jeho počátků můžeme číst mezi řádky surrealismu ve svých ambicích latentní a postupně systematisovanou perspektivu vysledovat "skutečnou funkci ducha". Směřuje k nadřazení procesu imaginace - této královny schopností, jak řekl Baudelaire - nad její produkty, které se od této chvíle jeví jako pouhé zbytky aktivity, z níž pocházejí, jejíž podobu označují a jejíhož hy-

batele dovolují do jisté míry určit. Tyto ubohé zbytky se však ihned dostávají do rozšaveného stavu. Imaginace se těchto spínačů-relé znovu zmocňuje a zapalujíc se od jejich záření, prodlužuje v procesu jejich interpretace svůj bludný, naivní a svobodný běh. Produkty umění vystupují ze své ukončenosti. Už se nebudeme omezovat na to, vidět v nich v sobě uzavřená dovršení individuálního pohybu; uvidíme v nich mnohem více, pohyb neustále trvajícím a pokračujícím, díky jemuž se skutečný život zrcadlí v řetězu snů. Takto se postup, ve svých počátcích zjevně značně analytický, přenáší do lehkého vzduchu znovunalezené nevinnosti. Toto zaujetí, v surrealismu všeobecně naléhavé, nabylo bezesporu nejvýhraněnějších podob v Československu, ve středu skupiny, v níž už téměř dvacet let zaujímají své místa Eva a Jan Švankmajerovi a již až do své sarti v minulém roce vtisko-

val svou neodvolatelnou pečť Vratislav Effenberger. Ale podobně jako všude jinde, ani v řádu básnickém není kolektivního myšlení bez vzájemného podněcování a setba mimo vlastní půdu je plodnější. Bylo by také obtížné odhadovat ji na onom širokém území, kde rozkvetl vlastní vklad Evy a Jana Švankmajerových, pakliže bychom opoměli, že na počátku byli oba loutkáři, v tomto východisku věrní velmi staré české lidové tradici.

Vzpomeňme na Kleistův paradox o loutkách: jejich půvab, řekl, spočívá ve volném, chvějivě kývavém pohybu údů okolo těžiště: vodičovy provázky jím lineárně člení prostor. Poznamenali jsme už, že Švankmajer, scénárista a režisér, nám naopak ukazuje velmi současné lidi, přestrojené za loutky? Jsou to postavy podrobené tíži, všem moderním třhům v lůně nepauzných bajek. Pozemská podstata těchto bytostí nám dovoluje si myslit, že Kleistova naděje se

naplnila. "Duše tance", která není ničím jiným než chvěním ducha v pohybu, ve svobodné hře imaginace, ustupuje u scénáristy nastolujícího fikci na fikci ve chvíli, kdy opouští srdce loutky náhle zarmoucené smutným přesím údělem.

Jiní autoři se starali o zakuklení postav antického dramatu do ošumělých moderních šatů, ale to znamenalo odmítat ve prospěch doslovné transposice kritické ctnosti spontánní invence. V díle tohoto muže - orchestru, který je vzorem ne-specialisace, je invence cele přítomná a pod všemi rejstříky - v grafice, keramice, tvorbě objektů pro slepé. Eva, i když

je převážně stoupenkyní štětce, není o nic méně mnohohlasá. Její loutky, to jest postavy, které křížují pod bouřlivými nebesy groteskní scénérie jejich obrazů a často se uchylující do koutů či do kulis východů a idiotských měst, její loutky předvádějí ten nejúplnějším výraz paniky, který pravděpodobně vůbec může výtvarné umění poskytnout. Bezvýhodné vášně skládají jejich tváře do záhybů, v nichž skřípe barva. Tomuto defilé vyjevených manekýně vládne krutá umíněnost, oživující jejich expresionistickou dramaturgii, kterou inspiroje něha ze všech sil svých zklamání.

(překlad A. Nédvorníková)

Fotografie Emily Medkové

(prosloveno na zahájení výstavy fotografií E. M. 7. října 1988
v Bratislavě)

V kontextu současné fotografické produkce v Československu je tvorba Emily Medkové vzácným a ojedinělým dokladem vyhraněné názorové soudržnosti a kontinuity. Od svého začátku na sklonku 40. let inklinovala k surrealismu, jehož skupinové aktivity se fotografka účastnila od roku 1951; roku, kdy se také provdala za už tehdy předního malíře své generace Mikuláše Medka. Jejich společný život a tvorba až do roku 1974, kdy Mikuláš Medek umírá, "imaginativní dvojhra", jak je označil v textu Medci Vratislav Effenberger, může sloužit jako příklad ideálního modelu tvůrčí dvojice, v níž komplementarita a autenticita se nevylučují.

Klíčová, u nás bohužel

udělkdy citovaná Bretonova myšlenka o tom, že jakékoliv zázračno je obsaženo ve skutečnosti, že jen skutečnost je zázračná, jako by byla vyslovena in margine této tvorby. Byly-li první snímky Emily Medkové (například Víte, Ruka s hodinkami) z konce čtyřicátých a počátku padesátých let - jejich velmi reprezentativní výběr výstava předkládá - ještě ve znamení aranžované fotografie, nedělo se tak proto, aby byla zviditelňována jiná stránka surrealistického pojetí reality a tvorby, které mluví o konvulzivní kráse či spojování heterogenních předmětů v nepatřičném prostředí, i když možná vzpomínka na Štyrského cyklus kreseb-frotáží Váudv-přítomné oko (tedy nikoliv

fotografické cykly) zde mohla sehrát roli stejně jako uhranutí Teigovou fotomontáží. Důležitější už tehdy, a potom napořád, byla především naléhavost výpovědi o osobních pocitech, úzkosti z konkrétní iracionality dění i radosti z imaginativní hry, quasiparanoidní úzkosti spojené s pronikavě přesným viděním neobyčejného v obyčejném, mnohoznačného v evidentním, možného ve skutečném. U Emily Medkové nikdy nešlo o tvorbu à la thèse - s tím se setkáváme u epigonů, kteří navíc nikdy nepochopili, že surrealismus není umělecký směr ani estetická škola, ale široce založený pokus o změnu, o nové pojetí skutečnosti a civilizace v plánu ideovém, životním i kreativním, o překonání současného dualismu subjektu a objektu, bdění a snu, práce a hry, života a tvorby; o nové formy intersubjektivní komunikace, o nové funkce poznání - kromě jiného. Právě fotografie může více než kte-

rékoliv jiné konkrétní médium položit onen příslovečný vodivý drát mezi objekt a subjekt; má latentně magickou povahu. Fotografie Emily Medkové jsou tak zrcadlem věcí, jejich interpretací a imaginárními autoportréty zároveň.

Schopnost imaginace obracet se k nejrozmanitějším jevovým podobám konkrétní reality a nacházet v nich materiál pro tvůrčí interpretaci je v Emilyných fotografiích využita do krajnosti. Není tu podstatné, zda vlastní interpretace spadá do první fáze tvůrčího procesu vidění reality, anebo zda probíhá současně s ustalováním nové reality fotografického snímku (to se totiž v průběhu let i v jednotlivých obdobích mění). U Emily Medkové jde totiž hlavně o disponovanost k určitému typu vizuálního vnímání, o zosťvenou citlivost na latentní mnohovýznamovost reality; tyto předpoklady se překrývají s bohatě struktu-

rovanou schopností evokace nových imaginativních obsahů, které jsou analogiemi obsahů autorčina individuálního vědomí anebo i vědomí kolektivního.

Přechod subjektivního v objektivní a naopak (projekce subjektu do reality a objektivizace nevědomých představ a touhy prostřednictvím této reality) nám dává pocítit okamžikovou, nicméně pevně fixovanou jednotu světa a lidské psychiky; a v antropomorfních fotografiích Emily Medkové je sugesce této jednoty zvláště patrná. Dochází tady totiž nejen k onomu bretonovskému přechodu jednoho v druhé, ale také, paralelně, ke ztotožnění vlastního tvůrčího aktu s aktem interpretace. Tvorba je tu od počátku interpretací, jež probíhá jako proces postupného připodobňování latentních významů útržků reality k významům vyvolaným ("Jaký duch volá, takový se zjeví" - Novalis). Konečný výtvar je však bodem

jejich ztotožnění, od něhož se však mohou rozvíjet interpretace další, tentokrát už nejen autorské, ale i vnímatelské.

Antropomorfní schopnost imaginace nacházet v realitě vizuální znak lidské tváře či postavy je v řadě fotografií Emily Medkové zcela jednoznačně interpretační silou, která je o to účinnější, že nenabývá ve svých konkretizačních veristické podoby; ta by totiž zřejmě oslabila pronikavost imaginativních vazeb uvnitř dvojznačného fotografického obrazu, i mezi obrazem a jeho názvem, který s ním tvoří integrální celek. Není přítom nijak zvláště podstatné, zda výchozím materiálem jsou fragmenty přírodní či civilizační, městské reality. Ve fotografii Sněžná hlava je zcela zřetelný lidský profil, který vznikl interpretací skvrny vytvořené prosakující vodou na ledové ploše. Obobí význam toho paranoidního dvojobrazu je stejně důležitý,

což potvrzuje i název; nicméně po chvíli vnímá divák především lidský tvar, podobně jako na fotografii Zavřená hlava nebo Polibek. U jiných fotografií se název vztahuje pouze k druhé, už interpretační rovině fotografického obrazu a je de facto pojmenování této interpretace. Sem patří například fantomatická, úděsná Hlavababka, jejíž oči a vlasy Medusy nechávají v pozadí svůj věčný podklad, řez stromem. Dále pak fotografie Klaun, Tvář nebo Oči, kde pohled Velkého Voyeura je jedním z nejsuggestivnějších, které Emila Medkové odkryla ve svých městských interiérech. Ještě vyšší stupeň interpretace představuje fotografie nazvaná Strach, přičemž název je pojmenováním emotivní atmosféry obrazu, která je koncentrována v metamorfované tváři bez úst, v níž dominují vytřeštěné, jakoby hypnotizované a hypnotizující oči. Emotivní účinnost tohoto snímku (a samozřejmě nikoliv pouze

jeho) zcela překrývá jakékoliv možné estetické hodnoty, které mají tendenci vystoupit ve fotografiích méně šokujících, méně pronikavých. Řada dalších fotografií pak nemá antropomorfní strukturu tak evidentní; název k ní odkazuje buď zastřeně, nebo vůbec ne. Někdy je vniimatel veden už jen vlastním interpretačním delíriem, do něhož se dostal při prohlížení ostatních fotografií a byl jimi ke stupňované interpretaci jaksi naleděn. Tak například fotografie Pět nebo Dvě vdovy evokují ještě naprosto zřetelně představu lidských postav; naproti tomu Kraky, Karlův most, Otvory nebo Patník patří k těm, v nichž dívající se postupně (a třeba ne vždy) dešifruje podle řádu své imaginace (úzkosti a touhy) antropomorfní či jiné podoby. Jejich znaková struktura dává interpretaci dosti široký prostor. Jako poslední uvedme snímky, kde antropomorfní tlak funguje v rovině spíše symbolické, jako

je tomu u fotografie Káry, kde předměty takto označené připomínají lidské bytosti ne svou vnější podobou, ale výrazem: jde tady o jakousi mentální antropomorfizaci. Podobně je tomu i u fotografií Škvíra či Sud, kde ovšem můžeme vysledovat i určité tvarové analogie s lidskou fyziognomií i latentní erotismus.

Koncepce této výstavy počítala ještě s jedním druhem interpretačních fotografií - nepříliš četných ostatně - které vycházejí z významných momentů a konstant imaginativního světa některých, autorce blízkých malířských děl. Fotografie nazvané Dali, Chirico či Zvíře dle Erica Baje (ta to jediná je vystavena), naznačují pocitovou i kreativní afinitu Emily Medkové ke zcela určitým tvůrcům (Venuše - Mikuláš Medek, dále ještě Toyen, Magritte) a jejich postupné datování pak stále znovu oživovanou potřebu této konfrontace; permanetní, byť ni-

koliv častou potřebu vytvářet analogie ne už primární, ale druhotné, obrazové reality. V těchto souvislostech se pak jeví jedna z pozdních fotografií nazvaná Sebestián jako výrazně znaková antropomorfizace známého ikonografického námětu dějin umění; a Řehoř Samaš, jedna z posledních fotografií autorčiných, znakovou interpretací literární postavy. Ukazuje Kafkova hrdinu těsně před finální proměnou v mrtvou věc, v nic, které bude záhy vyhozeno na smetišť. Je to tragický - i když nikoliv patetický - a razivě přesný a lucidní, sarkastický obraz, sugerující intenzivní fyzickou i psychickou bolest. Tyto poslední fotografie (z doby, kdy už byla jejich autorka vážně nemocná), jsou podobně jako cyklus Konec iluzí dokladem její schopnosti reflektovat vlastní osud v konfrontaci s předměty odumírající, rozpadající se konzumní civilizace, které se křečovitě zachycuje věci, aby je vzá-

pětí odvrhla - opotřebované - jako hrozivý odpad. Fantomy a monstra vyčuhující ze skladišť a skládek (Samotář), z rozbitých zdí; krásy, balast každodennosti a jejich Agrese. Místo nazvané Popraviště-Rájov, v napjaté ambivalenci emocí. Už nejen "latentní erotismus Patníků a Škvír" (M. Stejskal), ale podvojnost Erotu a Thanatu: díry, do nichž se padá, pohyblivé hroby. Smyté podobizny;

plačící Secesní hlava a obecní kiky rubáše na hliněných hlavách naražených na kůl: "Daleká cesta má". Ještě několik přízraků, ještě několik metamorfos.

Emila Medková zemřela 19. září 1985 a přítomná výstava je její první výstava posmrtná a shodou okolností první na Slovensku. Přeji vám, vážení přátelé, aby u vás našla vnímavé přijetí.

A. Nádvoříková, 1988

POZNÁMKA: Text, původně určený jen na zahájení výstavy, byl posláno (po zákazu původně zasláno, složeného z příspěvků

skupiny), určen k otištění v nové verzi katalogu. Ani ten však nevyšel; jen katalog s reprodukcemi fotografií.

A. N.

Sami jsme zůstali /Suplu/

Snaž ty ani nevíš naše drahá soudružko učitelko
jak pomíjivá je vteřina
Že i tvá menstruace už vlastně vyschla
Samotným počátkem
Jakýpak forhaňky či tebichy
Ne, dnešní ženský
nemyslej na lásku
Už ani k dětem ne
Jejich vlhký purpur ční
ku strachu z inspektorky
a k plišňovým texaskám odněkůd
či k cestě do Bulharska
Asi se podívat na šápoty
Cyrila a Metoděje
Nuž pojďme maličtí
sami jsme zůstali
Jdeme-ať se nebojíme
A nejsme přistižení proto
při jakémkoliv omylu
Pojďme, bude prý zase padat stroncium
a gama papreky
Sami jsme zůstali
My a krůčky lehounké jak kapky deště
Nuže tedy, prchá se do sklepa
Vždyť už i učitelé opustili budovu
A všude samý soudružky
ale ten supl zůstal
tam kde začít se měla životní dráha
prolog ke všemu co se stane
zde ve zříceninách výchovy
Jsme strašně sami
s tím suplem

/ze sbírky "Samoty a citaze"
věnované A.Marenčincvi./

E.Švankmajerová, 1998

Tajný život Salvadora Daliho

(komentář)

Bylo již popsáno mnoho papíru o psychologickém či psychopatologickém "případu Dali" a jistě i Daliho autobiografie skýtá množství materiálu k takovým rozběrům. Problém však je přinejmenším v tom, že hranice mezi autentickou a interpretovanou vzpomínkou, které jsou nejasné vždycky, jsou u Daliho zastřeny narcistními a mystifikačními oděry z něhož se psychoanalytické závěry vynořují v poněkud hotové formě.

Přesto mám za to, že se můžeme pokusit o průnik k některým motivačním plánům autorovy činnosti, i když předem resignujeme na jejich hlubší analýsu, jejíž spekulativnost v těchto případech vystupuje často v neudržitelně apriorních schématech a hrozí zvrátit analýsu v postup zcela opačný (nelze popřít, že psychoanalytické generalisace zde opouští půdu teorie - viz Freudova stať

"Vzpomínka na sen Leonarda da Vinciho"). Aniž bychom tedy analysovali motiv Daliho vztahu k mrtvému bratrovi, jehož dvojníkem se cítil být, vyjdeme z jednoduchého a psychologicky druhotného předpokladu, že mnohdy je důležitější souvislost, o níž autor nemluví a tak jí negativně reflektuje ve vzájemném průniku emocionální a intelektuální úrovně.

Ačkoli Salvador Dali je přezbrojen bohatstvím psychoanalytického pojmosloví, jež ovšem inovuje zejména ve svých teoretických pracích v spekulativně-imaginativních excesech, nikde nenarazíme v jeho autobiografické analýze na pojem "komplex méněcennosti", resp. jeho kompensace, ať už by tuto adlerovskou akvisici psychoanalytické teorie jakkoli kritisoval. Tuto okolnost by nemusela být významná,

kdyby celá jeho kniha nebyla prostoupena motivem kompenzace a nadkompensace vlastní nedostatečnosti. Například pocity, které, jak píše, se jej zmocnily před první veřejnou vystoupením, jsou více než obvyklou trémou: "Příští den jsem se vzbudil se srdcem sevřeným smrtelnou hrůzou... Šel jsem ulicí, jako bych šel na popravu... nahnula se mi krev do hlavy, že jsem si musel sednout..." Řešení je kompenzační: namísto aby se pokusil přednést pečlivě připravenou řeč, což mu hrůza nedovolí, Dali vykřikne provokační heslo a zuřivým kopancem převrátí stůl do publika. Výstřednost se tak stává řešením, jak kompenzuje možnost vlastního selhání a zachraňuje jejímu protagonistovi společenskou prestiž - funguje jako obranná reakce, jako jediný prostředek udržení psychické rovnováhy. Popisuje-li Dali své postavení mezi venkovskými dětmi, kompenzuje vzpomínku na vlastní nedostatečnost pregnantní kritikou

životního utilitarismu: "... ostatní děti... dováděly a bláznily... křičely, hrály si, líta-ly, brečely, smály se a se vši obkurní nárůživostí se rvaly zuby nehty až do krve, stavíce na odiv tu obvyklou a dědičnou slabomyslnost, která dřímá v každém zdravém biologickém vzor-ku, sůl života, přizpůsobenou skutečnému živočišnému vývoji a 'akceschopnosti' - ve skuteč-nosti na druhém pólu! Můj vý-voj byl právě opačný: čím dál tím méně jsem si věděl se vším radý! Obdivoval jsem šikovnost těchto človíčků..." Potřeba prosadit se vůči světu, jímž ostentativně opovrhuje, moti-vuje nejružnější exhibice, ať už jsou otevřené erotické (ohro-mení neznámé a nedosažitelné ženy "daliovským koktailem"/, nebo probíhají v sublimovaněj-ších polohách, tato potřeba "být brán vážně", která vzniká na základě předpokladu, že brán vážně není, potvrzuje ve vši hypergestikulaci evident-ní závislost na vnější autoritě:

"I nejbližší přátelé v surrealistické skupině se dívali často na mé názory jako na paradoxní vrtochy - cáknuté géniem, aby bylo jasno - hořel jsem touhou, aby mě konečně někdo bral vážně".

Dali své pocity méněcnosti nezastírá: při střihání vlasů, jež mělo změnit jeho vzhled, aby "se líbil elegantním ženám" má pocit, že to bylo "poprvé a naposled, co ve svém životě ztratil sebedůvěru", připadá si trapně, sterilní, jako "duševně zchátralé trdlo". Přiznává se k erotickému sebedopceňování (z období "před Galou"): "... ty chudinko, vidíš, ani ty ošklivé s tebou nechtějí nic mít". "Nikdy v životě jsem ještě nemiloval a tento akt jsem si představoval jako strašně násilný a neúměrný svým tělesným silám..." Pocity deprese a ztráty sebedůvěry jej provázejí po celý život. Daliho velikášství a sebeadorace by mohly v konfrontaci s uvedeným sebedopceňo-

váním působit naivně, kdyby nebyl schopen je reflektovat. Avšak metoda Daliho vlastní presentace (a zřejmě i jeho životního stylu) je založena na narcistním sebedopceňování: své nedostatky, ačkoli o nich velmi dobře ví a doufá, že je hodnotit, staví jako své přednosti, svou otevřenost jako důkaz své výjimečnosti: "V této knize chci rozpitvat... sebe - a tuto vivisekci nevykonám ani pomocí sadismu, ani masochismu. Jedině pomocí narcismu. Beru to jako věc vkusu..." Pod tímto zorným úhlem nemůžeme Daliho knihu hodnotit jako naivní velikášství, ale ani jako mystifikaci. Právě naopak: i když nestoudně lže, nebo se vytahuje, Dali demystifikuje sám sebe.

Jestliže můžeme tvrdit, že Daliho exhibicionismus je motivován kompenzačním úsilím psychického aparátu, jeho tvorba a kritická činnost, jakkoli jsou vnitřně determinovány, mohou být tímto zjednodušujícím

sublimačním schématem charakterisovány jen obecně - v tom smyslu, že každá tvůrčí činnost nese více či méně exhibicionistické rysy.

Tak jako "dospělý" Dali odkrývá genesi svého narcismu v infantilních prožitcích, objasňuje mnohé motivy své tvorby, tentokrát bez krkolomných hyperbol, na základě intenzivních dětských vzpomínek a denních snění. Přiznává se, že osobní exhibicionismus, o němž byla řeč, mluví až dosud alespoň do jisté míry zastíral nepochybnou autenticitu Dalioho obrazů, anebo, přesněji řečeno, odstíňoval jejich působení permanentním podezřením z manýry, spekulace a psychologické schválnosti. Ve své knize však Dali překvapivě a bezprostředně odhaluje, že tak příznačné motivy jeho obrazů jako jsou "berly" či "luční kobylka" mají zcela konkrétní, prosté a zároveň dokonale sugestivní vysvětlení: jsou v podstatě variací, reprodukcí dětské afektivní zkušenos-

ti. I když je např. fetišismus "berly" nepochybně dále podmiňován, spojitost mezi dílem a komplexem autorovy osobnosti je tu nezprostředkovaná a autentická, ať už sám autor je či není autentický ve svém komentáři: "... anonymní berla byla a zůstane pro mne až do konce mých dnů symbolem smrti a symbolem zmrtvýchvatání". Stejně tak je tomu a tak enigmatickou "daliiovskou" krajinou, jež zásadně, především v emocionální plánu, ale mnohdy doslova, koresponduje s dětským a juvenilním vztahem jistého venkovského prostředí: "Šíleně jsem se těšil na začátek prázdnin... siluety skal a světlé záblesky, tančící po strukturální a estetické podstatě této země, byly jedinými miláčky, na jejichž nerostnou nehybnost jsem den za dnem promítal všechno nahromaděné a trvale neuspokojované napětí svého erotického života..."

Je vlastností každé autentické tvůrčí činnosti - a je to

vlastnost esenciální - že onen obecně exhibicionistický, sublimační rys ji motivuje až jakási ex post, v druhém plánu. Psychologická determinanta Dalího tvorby je toho názorným důkazem: bez ohledu na vnější účinek nemůže tento narcistní exhibicionista^{1/} překročit stín vlastního vnitřního sváru nutkavých iracionálních mo-

1/ narcismus a exhibicionismus se vzájemně umocňují, ale jejich vztah je paradoxní: je založen na ambivalenci.

tivací a vědomí reálných možností, jenž ústí v manifestacích infantilní slasti: "A najednou jsem pocítil, jak klíčí další nepřekonatelný bláznivý nápad... Chtěl jsem osvobodit berlu z jejího hrobu pod lipovým květem a stejnou vidlicí, s níž jsem se dotýkal ježka a štoural se v něm, jsem se teď chtěl jenně dotknout nader česačky květu a přizpůsobit vonnou vidlicí berlu s nekonečnou opatrností a stejně jenným tla-

kem chlívným koulím těchto prosluněných nader. Prožil jsem celý život v podobných rozměrech a jsem neustále připraven odříci si nejpřepychovější cestu do Indie kvůli malé nemožce, tak dětinské a nevinné jako je ta, kterou jsem právě popsal."

Tato vzpomínka z dětství na realizaci "bláznivého nápadu" (jejíž popis se stal mimo jiné V. Effenbergerovi předlohou k demonstraci funkcí principu analogie) obsahuje zásadní model Dalího tvůrčí metody, jež bere zřetel jedině sama na sebe (narcismus), bez ohledu na pozdější, posteriorní interpretaci (exhibice), a jež spočívá v "konkretisaci iracionality", tj. v jejím uskutečnění. A opět je to Dalí sám, kdo podobu své inspirace zcela přesně reflektuje: "... já sám jsem tehdy nevěděl přesně, v čem vlastně spočívá tato proslulá paranoicko-kritická metoda, kterou jsem objevil. Převyšovala mě a jako všem důležitým věcem, které jsem 'spáchal',

začal jsem jí rozumět až za pár let po tom, co jsem k ní položil základy". To není bonmot ani paradox. Dali zde pouze vyjadřuje míru autenticity své tvorby. Víme, že spojení "kritického" a "paranoického" (tj. vnitřně spojitého a přes- to iracionálního) myšlení re- presentovalo významný posun v surrealistickém konceptu poetických funkcí tvůrčí činnosti. Posun, jenž integroval i překonání jisté pasivity, kterou bylo ohroženo "automa- tické psaní", jenž vedl formu- laci myšlenky "surrealistického objektu - iracionálního předmě- tu se symbolickou funkcí" (Da- li) atd. Okolnost, že nebyl je- diný, kdo orientoval vývoj sur- realistické myšlenky v tomto smyslu se Dalimu zastírá vlast- ním kompenzačním megalomanstvím; to však nic neubírá na významu jeho přínosu.

V této souvislosti se mu- síme zabývat polaritou jeho teo- retické a praktické činnosti: jestliže jeho tvůrčí přínos

spočívá zejména ve spontaneitě "bláznivých nápadů" ("Vedla mě jenom moje rozkoš, moje vlastní nekontrolovatelná biologická touha"), jež v zásadě tematisu- jí jeho obrazy bez ohledu na záměrnou antimodernost stylu^{2/}, který využívá i provokativně zneužívá nejřvavější antivýtvar- né techniky, je autor na výši analytické a koncepční práce té

2/ Když Dali kritizuje "sponta- neitu", již stotožňuje s nedo- statkem sebereflexe, není to nic jiného, než kritika stylu a vlast- ně výrazu: "Můj antifaustovský postoj byl vskutku v přímém pro- tikikladu usmrkaného omlouvače alldí, dynamismu, spontánních instinktů a lenosti, vtělených do ponižujících sedlin poetic- kého kubismu a víceméně plas- tického umění..." "Nikdo už neuměl ani kreslit ani malovat ani psát. Všechno bylo na jedno brdo..."

doby, pokud usiluje o prohloubení a transformaci surrealistic- kých principů: Odmítá "dadais- tickou koláž, která má vřdyc- ky poetické a posteriorní a- ranžmá", odmítá a kritizuje

Chiricovu metafysiku, když zděrazňuje "pozenskou realitu ná-
mětu", nepřijímá ani kubismus
a nefigurální umění jako pro-
jevy "čistého výtvarna". Zá-
roveň kritizuje surrealistic-
kou produkci "čistého absolut-
ního automatismu" jako neuká-
znou a nesystematickou. (Otáz-
ka je, do jaké míry zde zjed-
nodušuje: bylo už v roce 1929
opravdu zřejmé, že "čistý psy-
chický automatismus" je pouze
myšlenkový model, anebo se to
stalo zřejmé právě díky Dalího
intervenci?)

V duchu této kritiky reali-
suje skutečně surrealistické dí-
la "přinejmenším vzhledem k defi-
nici, kterou dal surrealismu je-
ho protagonista André Breton"
a vzápětí vyslovuje nesmlouvavý
soud: "... když Breton viděl ten-
to obraz, dlouho váhal nad jeho
skatalogickými prvky... Taková
idealistická úzkoprsost byla z
něho stanoviska základní 'inte-
lektuální neřestí' období ra-
ného surrealismu. Nastolily se
hierarchie tam, kde jich nebylo

třeba. Mezi výkalem a kusem ka-
menného kvádru, už pro sám fakt,
že oba vyvěrají z prostého zá-
kladu nevědomí, by nemohl a ne-
měl být rozdíl v kategorii.
A to byli mužové, kteří popíra-
li tradiční hierarchie!"

Ať už tento postřeh bude-
me brát doslova anebo jako nad-
sázku, jisté je, že upozorňuje
na permanentní nebezpečí: ona
falešná hierarchisace, to jest
apriorismus, který je pravým
opakem koncepce, pronikala při-
nejmenším cestou "dobrého vku-
su" básníků, ale třeba i v ka-
nonisaci některých pravidel ero-
tického života atd. do mnohých
surrealistických projevů "před
Dalím" i po něm a často právě
její opožděné výhřezy prováděly
nejhlubší intelektuální pády:
zřejmě ne náhodou konfrontuje
André Thirion pruderií socia-
listického realisty Luise Arago-
na a Dalího otevřeností ve vě-
cech autoerotismu (André Thi-
rion: Revolucionáři bez revo-
luce).

Dalí zpočátku nekritizu-

je surrealismus, ale surrealisty. Nejprve proto, že jsou málo surrealističtí, že jsou nedůslední, posléze napadá jejich kolektivní činnost, jež mu splývá s naivní společenskou orientací hnutí a proti níž staví vypjatý individualismus. Není schopen ani ochoten zkoumat dialektiku vztahu individuality a kolektivity v rámci složitě psychosociální struktury surrealismu a není důležité, zda toto ignorantsství vychází z poznatku o dialektice, resp. Engelsově dialektice, jíž přiznává "pouze metafysický význam", anebo zda naopak druhé je výsledkem prvního. Teprve později krystalisuje Dalího kritika surrealismu v souvislosti s druhou výraznou osobní krizí, jíž popisuje: "měl jsem toho všeho po krk! Po krk skafandrů, humor-telefonů, klipsů, měkkých klavírů, arcibiskupů a hořících pochodní metaných z oken, po krk publicity a koktailových večírků. Chtěl jsem se vrátit do Port Lligat... Tam, teď konečně... bych byl

schopen dělat 'závažné' věci". Svě surrealistické období a tedy samu myšlenku surrealismu charakterisuje takto: "... úspěch hrozil, že mě vrhne zpět do šílenství, protože jsem se sám zavíral ve světě své realitované vidiny. Bylo třeba rozbit tuto kuklu. Bylo mi třeba, abych skutečně uvěřil ve své dílo, v jeho důležitost vně mne samotného" "... i já jsem se ovinul hedvábným vláknem své imaginace, a to muselo být přerváno a roztrháno, aby umožnilo paranoickému motýlu mého ducha, aby se vynořil proměnný, živoucí a skutečný". Dali tak sám na sobě, svém vlastním myšlení demonsturuje nedialektické pojetí surrealistického principu, které provází surrealismus od doby jeho vzniku a ztotožňuje jeho funkce s funkcemi nekontrolovatelné a nereálné imaginace, jež se podřizují výlučně principu slasti, neutvářejí se na rubu skutečna, nýbrž v jakési nadčasové, nadhistorické autonomii antropologické konstanty. Dali

neváhá ještě v roce 1941 definovat surrealismus (ovšem s náležitým despektem) v intencích Bretonova Prvního manifestu: "Dostřel automatismu - surrealismu!", ignoruje vývoj surrealistického konceptu, jejíž do jisté míry sám inicioval, nadále vzývá už jen Princip reality, jehož doménou je rozum, řád, kázeň atd. a jejíž su - jak jinak - personifikuje Gala, která jej naučila tolik užitečných věcí, například "chodit po schodech" a znát cenu peněz. Působnost principu reality posvěcuje "závažnost" jeho dalších prací a ruší všechny funkce dialektického napětí mezi imaginativními a skutečnostními fenomény. Výsledky jako Madona z Port Lligat (1950), kterou aproboval papež, jsou opravdu skutečné, tak jako je skutečné obsedantní úsilí šachistů nebo luštitelů rébusů. Všechno, co je rozumné, je skutečné, přece.

Dalí ovšem ve svém hodnocení bezděčně postihuje potřebu proměny, vývoje surrea-

listických postupů a výrazu, avšak nepřipouští nadále možnost přehodnocení uvnitř systému, řešení vidí toliko vně tohoto systému, navzdory sebe-přesvědčivějším proklamacím ("... mým cílem je vtělit surrealismus do tradice") na bázi vědomí, jež staví do protikladu k jednostrannosti, speciálnosti surrealistické base nevědomí: "... všechno, co my surrealisté jsme objevili, představovalo u Raffaela jen nepatrný zlomek jeho latentního, ale vědomého (sic) obsahu neočekávaných, skrytých a zjevných věcí. Ale to všechno bylo tak úplné, tak syntetické, tak "jediné", že právě tím překonával naše současníky. Analytická a mechanická krátkozrakost poválečného údobí se vskutku specialisovala..." V této sentenci Dalí parafrázuje část věty Sigmunda Freuda, kterou použije, v závěru své knihy, cituje: "V klasickém malířství hledám nevědomí - v surrealistickém malířství vědomí". Jistě, není pochyb, že v kla-

sickém malířství lze objevit nevědomé intervence - ty lze totiž najít všude - ale jejich funkce jsou zde podřízeny apriornímu estetickému schématu, onomu aranžmá, o němž Dalí v jiné souvislosti mluví, jsou redukovány a harmonisovány^{3/},

3/ Nemám v úmyslu upozorňovat na Dalího vlastní protialuvy, sám si na nich ostentativně zakládá. Ale přesto: "Chceme zničit harmonii, protože na ní neparticipujeme". (S. Dalí: Viditelná žena)

čímž vytvářejí složku kompozice atd. Právě toto pojetí, které nerespektuje kontinuitu vědomí a nevědomí, je v zásadě mechanické. Jak jsme již uvedli, Dalí dospívá k popření historické de-

terminace myšlenkových funkcí, k "věčné surrealistické tradici jakožto duševnímu stavu", k bludnému kořenu, jenž leží mezi estetickým a neestetickým a tak jen opakuje četné desinterpretace surrealismu, jež nechápou, že "surrealita je v realitě ani nad ní ani mimo ní", že je výrazem vnitřní spojitosti psychických funkcí, permanentním pokusem o jejich syntésu a nikoli jen speciální analýsou. A tak můžeme konstatovat, že objevil-li téměř po třiceti letech Jean Schuster "věčný" surrealismus jakožto "stav ducha", nebyl to zdaleka první ani nejmenší případ teoretického kolapsu.

F. Dryje,

květen 1987

K výstavě Skupiny Ra

Ve dnech 23.6. - 11.9. 1988 proběhla ve výstavních sáňích domu "U zvonu" retrospektivní výstava Skupiny Ra, uspořádaná Galeríí hl. m. Prahy. Následující stati jsou výběrem z kritických ohlasů.

Ke koncepci výstavy, katalogu a úvodu P. Šmejkal:

Přes samotný pozitivní fakt prezentace tvorby, která léta zde nemohla být vystavena, je v koncepci expozice a katalogu několik momentů, u nichž je třeba se zastavit.

Především je zde nemístná akcentace na prehistorii skupiny, na výstavě v podobě "škol-ských cvičení" a v katalogu sentimentálních vzpomínek. Když už bylo třeba evokovat prehistorii skupiny (spadající vesměs do studentských let jednotlivých členů), mělo se to uskutečnit letným, ale přesně zacíleným pohledem, aniž bylo třeba vynášet odtud přemíru juvenílních plodů.

Ale zvolený postup zřejmě zákonitě souvisí s celko-

vou desorientací jak Skupiny Ra, tak i novodobých interpretů.

"Na jejich obranu je třeba říci, že Dalího sugestivní obrazový svět tehdy fascinoval i mnoho jiných mladých evropských malířů a že měl stále ještě pol novosti, jenž z něj setřely teprve stovky pozdějších napodobitelů, kteří z jeho objevů učinili konvencionalisovaná kliše" (P.Š., úvod str. 7).

Autor předmluvy zde eufemisticky přechází nesporný fakt - na výstavě ostatně dobře dokumentovaný - že to byl právě Zykmuud (a z počátku i Lacina a Tikal), kdo si stoupl jako jedni z prvních do fronty na Dalího kotletu a právě a především oni to byli, kdo jeho vidění prefabrikovali v konvencionalisovaná kliše.

V hodnocení Istlerova díla Šnejkal vyzvedává antici-paci informelu (správně poukazuje na rozpor, jímž bylo nedocenení psychického automatismu skupinovým teoretiky - zvláště pro malíře), ale na druhou stranu vyzvedá i jeho geometricky abstraktní kom-posice, tuto druhou polohu Istlerovy tvorby související s "výtvarností", která se orga-nicky táhne desetiletími, až k dnešním ilustracím pro Lyru Pragensis...

Istler je nejvíce svůj na ostrém břitu předaštné a ne-předaštné malby. Tato poloha jej později dovede k obdivu-hodnému cyklu Hlay. Kdykoliv se ocitl na jedné nebo druhé straně tohoto rozhraní - a to výstava dokumentuje - jeho tvorba sklouzla buď k "výtvar-nu" anebo k "popisnosti". Odtud tedy dvojí poloha jeho tvorby. Z tohoto zjištění pak zdánlivě paradoxně vyplývá,

že většina jeho válečných ve-ristických komposic souvisí velmi úzce právě s abstraktně geometrickými komposicemi.

Ke kritice Skupiny Ra.

Jak už bylo konstatováno i dříve, v profilu Skupiny Ra byla nejmarkantnější absence teoretických modelů. Snad to

i částečně souviselo s oním "oidipovským vztahem" (E. Ja-geur) surrealistických skupin tvořených převážně mladými za války a po válce. A tak zatímco rozpačitě odmítají přijmout surrealistický imanentní postoj, na druhé straně kladou důraz na "tvárné úsilí" a čistou vý-tvarnost! (a "básníci nezapo-mínají pro asociace na jazyko-vý materiál").

Zatímco jejich tvorba je cele zakletá v radiaci předvá-lečného surrealismu (až na vý-jímky), snaží se k tomuto obdo-bí být "co nejkritičtější". Té-měř odmítnou teorii psychického automatismu, aniž si ovšem uvě-domí, jak závažnou roli sehra-je nadále např. v Istlerově tvorbě. Kritisují příliš mecha-nické aplikace psychoanalytic-kých konceptů v dílech předvá-lečné surrealistické skupiny (sic!), aniž vezmou v potaz známou skutečnost, že surrea-listé tyto koncepty dobře zna-

lí a nezacházeli s nimi mecha-nicky, ale rafinovaně.

Pozdější trapná epizoda se stalinskými "revolučními sur-realisty" snad ani nestojí za rozmazávání.

Při tak rozsáhlé exposi-ci z malířů nejvýše ční Tikal, sem tam Istler (a občas Lacina). Zajímavé je to s fotografiemi. Ty jakoby neztratily nic (na

rozdíl od obrazů) ze své výjimečné autenticity: Reichmann, Istler (jeho fotografie předjímají tvorbu pozdějšího "nefigurativního" období), částečně Koreček.

"Řádění" Zykmondovo je kritikou všeobecně přeceněno.

K jednotlivým příspěvkům

v katalogu

L. Kundera - Ra memoáry:

Každý má svoji "prehistorii". Když už - jak zjevno - nejsme Rimbódi (anebo Medci), je snad vhodnější netahat ji na veřejnost. Tyhle senilní sentimentální tanečky kolem prvých okouzlení, shánění vytoužených knížek a juvenilního tápotu, jsou jen trapné. Mohou mít jen hodnotu "drbů", nechtěného humoru a sem tam ovšem i dokumentu: např. Nezvalovy bláboly nad sborníkem Roztrhané panenky.

Tato forma zároveň i mimovolně přiznává, co zároveň jim všem společně chybělo: surrealismus pojímaný jako imanence, jako životní postoj (v poznámce o Effenbergerovi, str. 55).

A závěrem? Opět eufemismy, s nimiž sladkobolně oplakává rozprsk skupiny a pozdější "činnost" jejích členů.

Z. Lorenc - Na oknech jsou klapky: Jeho text se měl spíše jmenovat Úhybné manévry. Je to zprvu nekonkrétní blábol - a jako by tušil, že už ho nikdo z ostatních nebude citovat - cituje se neustále sám. Uvádí však alespoň charakteristický názor Teigův na celou činnost Skupiny Ra, což v jiných textech je místy zašlzeno: "Se Skupinou Ra, ustavenou po válce, Teige se vyrovnal po svém, když ji zařadil mezi 'seky na okraji surrealismu'".

Logickým završením jeho opatrnickví a slizkosti se stal projev na konferenci tzv. "revolučních surrealistů": "... přesto nemáme v úmyslu vyhláňovat, že surrealisty jsme nebo jimi nejsme".

Formulačním kouzlem je také: "... později, když Ra byla donucena nefungovat...", a kúpecké počty v úplném závěru, jak se kdo z francouzských "revolučních surrealistů" stal úspěšným a etablovaným.

V. Zykmond - Ze vzpomínek na Skupinu Ra: Ani zde se nezapře jeho rozporuplná osobnost.

Na jednu stranu srážec a nesnášenlivec se širokou rozlohou zájmu, na druhé straně nescoustředěný člověk a epigon Dalího.

Zajímavá je citace odpovědi na jeho dotazník o surrealismu: sympatický a věcný

Tikal, proti "sofistickému" a nic nefikajícímu Lorencovi. Ostatní neodpoví, zato je tu hyperbolicky negativistický Mizera, který semele všechno z jedné vody: sympatické postřehy o atmosféře schůzek, a naprostým nepochopením významu fenomenu čs. surrealismu, to vše kořeněno jeho vlastní depresí i velikášstvím, na pozadí zpola konvenční marginální tvorby. Z Mizerovy odpovědi (snad psychopatologicky zajímavé), vyvozuje Zykmuud i své současné negativní hodnocení Sféry snu. Pikantní je, že je to téměř přesně tatáž kritika, kterou už adresovala Skupina Ra předválečné surrealistické skupině (viz úvod F.Š.). Dobře si vzpomínám na šedesátá léta, kdy Zykmuud byl "na koni" a při každé příležitosti dával najevo svůj přezíravý postoj. Je to snad jediná konstanta jeho života. Z druhořadého epigona Dalího (viz výstava), když už konečně pochopil, že na to nemá, se vyklubal "sršatý a zasněžený" kritik. Proto jsem vždy jeho osud chápal jako modelový a v mnoha ohledech příznačný.

Ostatní příspěvky nejsou už tak zajímavé, i když s občasným postřehem, které - viděny vcelku - někdy humorně po-

pírají předešlá tvrzení. (Příznačná jsou i jednotlivá tvrzení o samotném vzniku skupiny).

- mars -

Staří pánové vzpomínají na své mládí a vesměs se shodují, že existence Skupiny Ra byla potlačena, ba přímo znemožněna vnějšími faktory po roce 1948:

"Se skupinou Ra, ustavenou po válce, Teige se vyrovnal po svém, když ji zařadil mezi "sekty na okraji surrealismu". Později, když Ra byla donucena nefungovat (podtrženo F.D.), přijal do svého věčně zeleného cechu oba pražské postsurrealisty Istlera a Tikala". "Vyhladil-li omylně Skupinu Ra v pozdní části roku čtyřicet osm příliš nekompromisní vítr..." (Zdeněk Lorenc).

"Skupinám bylo odzvoněno". (Ludvík Kundera).

Jakoby za rohem tento názor přičesává současný komentátor: "Pozitivní (jak jinak - F.D.) společenské proměny začaly bohužel (kdo by to byl čekal? - F.D.) provázet v oblasti kultury dogmatické deformace a předpisy, v nichž se realistická tvorba často zaměňovala za historizující a rétorický naturalismus. Prostor pro rozvoj jiných tendencí, jakkoli přesvědčivě se hlásily k socialistické revoluci, se tak rychle zužoval" (František Šmejkal).

Je opravdu možné, aby ztratila možnost publikovat (neboť

o co jiného tu šlo?) působila po třech letech tak destruktivně, když tvrdí aktivitu těchto lidí - jak sami s nadšením dokládají - nedokázala ochromit ani dlouhá léta nacistické okupace? Byli snad unavení? Anebo je trochu zahnívající pes zakopán v samozřejmé adaptabilitě některých (i vůdčích) Ra- duchů (Lacina, Zykumund, Kundera, Fuchsmertl) na nové kulturně-politické klima? Tikal a Istler a zřejmě i Lorenc, Reichmann a Koreček zablédli přinejmenším vlastní stín. Navíc Tikal (tak naivní v intelektuálních očích elitního bříditelství) alespoň (v roce 1965) diagnostikuje přesně: "Skupina Ra... měla slabou teoretickou základnu a byla bez disciplíny. Proto měla vyměřený velmi krátký život." Že též "historické podmínky" nebyly příznivé - jak Tikal nezapomíná - je ovšem známo a nejen historikům není neznámo, že tyto podmínky byly stejné pro všechny, tedy i pro "věčně zelený cech" Karla Teigeho a ostatní, kteří ignorovali oficiální publicitu. A tak můžeme zformulovat jakési zlaté pravidlo Ra-memoárů: co bije (nejen) do očí, netřeba vzpomínat!

Z nouze (nedostatečnost teorie, kritického přehodnocení surrealistických principů)

učiněna ctnost již samouhýmí Ramistry a zejména historikem umění Františkem Šmejkalem: "Tato teoretická nejasnost a rozpačitost ve vztahu k surrealismu jím byla často vyčítána, jakoby nebyla známkou hledání nového, teoreticky ještě nekodifikovaného výrazu, který se tehdy právě rodil..." Z ctnosti, jíž by mohla a měla být kupříkladu výtvarná technika, učiněna teoretická a v některých případech i praktická (Zykumund, Lacina, Reichmannovy výtvarné práce) nouze.

Ačkoli Skupina Ra proklamuje svou příslušnost k avantgardě, fakticky, právě restaurací estetického principu tvorby, podstatu avantgardy popírá. Jestliže Breton již v roce 1924 definitivně skoncoval s jakoukoli estetikou, znamenalo to nejen konsekventní vyústění vývoje polapresionistických avantgard, ale především nastolení nového řádu otázek. Surrealismus nebyl definován jednou provždy a jeho další vývoj nepřinesl jejich konečné řešení, nýbrž jen další rozvoj. Vratislav Effenberger ve své přednášce na večeru Mladé literatury v roce 1947, kdy shodou okolností právě vrcholila aktivita Skupiny Ra, nejen prostě konstatuje, že "surrealismus není umění", ale poté, kdy pre-

sentuje zánik historického surrealistickeho hnutí, klade problém surrealismu jako problém funkce: "A přece jsou před námi úkoly podobné těm, jimiž se obíralo surrealisticke hnutí, neboť jsou v nich obsaženy nezákladnější otázky tvorby a poesie". Vývojové, dialektické hledisko autora vede k nutnosti nastolené otázky znovu řešit, revalorisovat jejich obsah. Provádí kritiku automatismu, surrealisticke koláže atd. Z hlediska takové orientace tvůrčího i theoretického díla, orientace, jež vede k budoucnosti (a během posledních čtyřiceti let je stále živá), se javí realistický návrat k estetice jako naivní a zpozdilá nedorozumění. Jestliže přesto Skupina Ra vydala některá díla mimořádné inten-

sity (Istler, Tikal, Koreček, Reichmannova práce fotografická), je to především důsledek popření tohoto myšlenkového kolapsu silou jedinečného imaginativního výboje, který se prosazuje třeba i prostřednictvím "dobře namalovaných obrazů".

Kdežto v oblasti výtvarného projevu vznikla ve Skupině Ra vedle nekonečných mlčení prázdné techniky i díla původní, zcela jiná byla situace ve sféře psaného slova. Zde

již není pochyb o tom, že krásné písemnictví opět vítězí nad skutečností. Jako by snad i geniální překladatel Ludvík Kundera napaal jedinou skutečně objevnou básně - objevnou alespoň po zákonu náhody: "na padala sůl", již cituje ve svých vzpomínkách. Jinak znějí jeho i Lorencovy verše abstraktními asociacemi, anektující prázdné prostory někde mezi "nekonečnými hroby" Karáska ze Lvovic a verbálními srostlicemi Františka Malasa: "Teskné palety se vzpírají, povstávají s hořícími oleji nalévají do očí síru" (Lorenc); "Nemohl jsem dále snovat mezi živly/ byly tvrdé" (Kundera). Jak prazen čirého vína (anebo černého piva?) vystřikne konkrétní obraznost Wenzlova nebo Hynkova!

"Tyto básně nejsou objevy nových lyrických prostorů, na nichž trvají principy surrealisticke tvorby, nýbrž rozsílají a abstrahují určitý existující literární styl a tím jsou nevinné, bezbranné a také samozřejmě emocionálně inaktivní". (V. Effenberger: Pták v Kleci a Klec v ptáku, inedit. text, přelom padesátých let.)

Již více než padesát let můžeme mapovat erupce surrealismu a zároveň se paralelně setkávat s obsesí jeho neustálého pohřbívání. Tato hřbitovní snaha nabývá nejen tragikomických poloh; jejím výsledkem je i mocensky vytvářená segregace surrealismu, ne příliš vzdálená církevním zpěvům inkvizice. Je proto příznačné, že nyní pořádaná výstava tzv. Skupiny Ra, za lokálně polevuujícího podučitelského dozoru, nutně vyvolává pozornost: jako něco senzačního u neinformovaných a snobů.

Nechci se zabývat nepopíratelnými a neoddiskutovatelnými historickými údaji.

Ale zároveň nemohu tuto faktografii surrealismu prohlásit za promlčenou, neboť ještě po čtyřiceti letech předznamenává a určuje žalostný projev té aktivity, která by se chtěla konjunkturálně prohlásit za surrealistickou.

Před vernisáží Ra (aniž byl k dispozici katalog!) se konala tiskovka přeživších raistů (Lorenc, Kundera, Istler, Reichmann, Fuchsmertl) v přítomnosti animátora výstavy F. Šmejkal. Chceme-li tuto vakutku podáfenou frašku blíže charakterisovat, dostaneme se do sousedství J. Haška a G.

Orwella. Mluvčí raistů Lorenc, ve shodě s obdobnou manipulací ze strany jistých úředníků, nejdříve popřel surrealistickou skupinu, např. Istlera uvedl jakou souhlasící případ, který se velice těžko!!! vymanoval z jejího dogmatismu, zvesela se otfel o K. Teiga (jako veškerý současný tisk a televise), aby skončil s výhružně zasvěceným pokřikem: "Surrealismus námi, ano-ne skončil; něco efemérního podnikali krátce chlapi od Effenbergera, ale tam..." a následovalo rádo by zasvěcené mávnutí jeho pravice do zkoprnělého vzduchu. (Jako by neexistoval přinejmenším večer na Žofíně v listopadu 1947 a základní publikace z šedesátých let.) Tento bezděčný humor páně Lorencův, vepřově bodrý, ještě posilovaly od věci jdoucí otázky ze strany přítomných novinářů, zcela upřímně zmatených v tom, co vidí a slyší.

Být svědkem této pomníkové manipulace vynořující se z poválečných mlh, otravován jejich rádo by teorií a upozorňováním, jak to tehdy vůbec bylo, nezbyvá mi než říci: jame zde, abychom nebyli!

Vždyt, co si počít s:
"Řekli jame, že se neztotožnujeme a předválečným analytickým (destruktivním) surrealismem, a je nám proto lhostejné, je-li naše činnost vinětována

jako surrealismus či jinak"
(ze sborníku Skupina Ra, 1947,
v katalogu). Nebo: "Zatímco

surrealisté zdůrazňují teoretickou a experimentální stránku, snažíme se praxí a prací vyhýbat se úzkostlivě apriorním teoriím a přemíře teorie vůbec. Jestliže surrealismus kladl tak velký důraz na freudismus a výklad snů, bylo to bezpochyby zaviněno přeteoretizováním" (tamtéž). Až k hořkému zasmání: "Je více než jisté, že se s nimi (tj. Teige, Toyen, Heisler - pozn. autora) úplně neztotožňujeme. Náš poměr k nim vyplývá z poměru k surrealismu vůbec: vyčkááme jejich nové práce a projevy" (tamtéž).

Ano, "skupina" Ra (ústý Lorence, Kundera, Zykunda) vždy obezřetně vyčkávala a zmlátala se v neurotických, oblbujících prohlášeních o tzv. kritice surrealismu, aby se nakonec prohrabala na stalinskou lopatu "revolučních surrealistů" a k elegantnímu fízlovi E. Jágeurovi. I když jejich anonsurrealismus překročila tvorba takového Tikala a Reichmanna, nelze si v žádném případě smysl této výstavy schovávat do kapsy, protože zde jde (opět definitivně) o to, aby se zapomnělo, že surrealismus, jestliže je, tak vždy ne jako dogma, či ortodoxie, ale pouze jako otevřený systém konkrétní noetické a magické varianty. Proto je tak náročný pro jakoukoliv autoritou potenciálně predestinovanou: mysl. Proto ten základní a "nevyrá-

titelný" zmatek kolem tzv.

Skupiny Ra, která se afunkčně potácí kolem surrealismu. Proto ty lživé pseudoteorie a výklady kunsthistoriků (Šmejkal, Mráz) zajímavě se vyhýbající podstatě surrealismu, která je patologicky (neexistuje snad přesnějšího termínu) prohlášena za dogmatickou, ortodoxní a vždy historicky překonanou, aniž se dovíme kým a čím. Proto tato výstava (která u neinformované veřejnosti dává vzniknout dojmu, že surrealismus je skupina Ra a tak konečně mohou nahlédnout kuchařovi pod čepici, aniž tuší, o co vůbec jde), jež dává možnost vyhnout se konfrontaci se současnou surrealistickou aktivitou, či jí nejlépe prohlásit za neexistující (Lorenc). A nepochopení jisté základní nesnadnosti surrealistické činnosti tak míří do ukrivděných prohlášení (Chalupecký), cirkovských tanečků (Mráz), uměnovědné vychytralosti (Šmejkal), či zaklínání mrtvých (Ra). Jejich záměr je pro mě výjimečně jasný: zfalšovat skutečnost surrealismu a popřít tvorbu vytvářenou na ose Teige-Effenberger.

-jk-

Šmejkalova snaha vykřesat z "programu" Skupina Ra jakési "progressivní tendence" souběžné s Čobrou a náznaky, kam až to mohla Skupina Ra v evropském umění dotáhnout, nebýt dobové nepřiznání, jsou směšné. Náběhy k tachismu a informelu najdeme jen u Istlera a Korečka, ostatní jsou plně v zajetí daliovské "estetiky". (Ostatně náběhy k tachismu najdeme už u předválečné Toyen - a tam je také asi třeba hledat inspiraci Istlerovu. Srovnej Toyen: Bažina (1928) nebo Touha (1934) a Istler: Bažiny (1945) nebo Květen 1945 (1945).

K poznámce V. Zykunda o naší Sféře snu. Zykund tady připomíná zloděje, který běží s lupem, a aby od sebe odvrátil pozornost, tak křičí chyťte zloděje. Podobně jako ve svých episcích z padesátých let osočoval poválečný surrealismus ze zrady, aby zakryl svoji vlastní zradu.

-jž-

Trapnou ukázkou naprosté teoretické a ideologické nemožnosti Skupiny Ra je závěrečná část katalogu, věnovaná dokumentům. Po nicneříkajícím frag-

mentu z článku O. Mizery následuje Lorencův text s komicky patetickým názvem "Až budou naše prsa jako zem", ve kterém si nám autor stěžuje, že používání "pseudoautomatismu" (což je ovšem třeba vyzvednout jako přesný termín pro jeho snažení) nevedlo ke kýženým výsledkům. Mohl ovšem rovnou napsat, že básnická inspirace je mu odepřena, a byl by alespoň upřímný. Článek Z. Lorence a L. Kundery "Mladší surrealisté" přináší, kromě nikdy nenaplněného, opatrnicky abstraktního kředu "stopovat latentní revoluční síly umění", výlučně estetické rozdělení tehdejší surrealistické tvorby - jakousi typologii, epigonsky zaštitěnou "vzory" a vyšperkovanou takovými nesmysly, jakými je "státotvorný surrealismus" nebo "surrealistická agitka". V závěru článku se autoři svěřují se svou představou názorového třídění moderního umění: nejprve postraší oponenty "vztahem... silně kritickým, jdoucím... někdy i k prudké útočnosti, zabarvené - jako vždy - osobně". Neboť by zde těmto "dialektickým materialistům" mohlo být namítnuto, že v "boji... není kritika vášní hlavou, je hlavou věšně" (Marx), překotně se musí v následující větě sami ujistit, že "to je přirozené a není nutno se nad

tím pozastavovat". Pravým kle-
notem lavírování je pak ná-
sledující závěr: "V takových
bojích, které ostatně dosud
ani pořádně nenastaly, se
upřesňují teoretické báze,
a i když navenek vypadají zby-
tečně fevnivě, nedůtklivě a
samospasitelně, jsou nutné".
Inu, stalinská převýchova ne-
bohé nutnosti na děvečku, kte-
rá poslouží vždy a všude, jen
adekvátně dokresluje odstín
té rrvolučnosti, pod jejíž
sukně se Skupina Ra chtěla
pragmaticky schovat.

Následující programová
stat ze sborníku "Skupina Ra"
(1947) alespoň poměrně zřetel-
ně demonstruje vzdálenost, kte-
rá dělila konfese raistů od sur-
realismu. Odmítnutí automatismu
stejně jako "přemíry teorie vů-
bec", "přeteoretizování" atp.,
jen ukazuje míru jejich nepochop-
pení surrealismu, resp. - neboť
nadšení pro věc jim upřít nemů-
žeme - míru jejich neschopnos-
ti surrealismu porozumět. Ruku
v ruce s tímto základním inte-
lektuálním nedostatkem jde nai-
vita vůči stalinistické polití-
ce komunistické strany (deset
let po Surrealismu proti prou-
du, Moskevských procesech a za-
hájení tažení proti "zrůdnému
formalismu"), patrně však ko-
řeněná i prospěchářskými důvo-
dy.

-ip-

Při shlednutí této rozměr-
né expozice jsem musel znovu
dát za pravdu Vráčové nechuti
k výstavám, prezentujícím jen
obrazy či objekty, případně i
písemné dokumenty, ale postrá-
dajícím vyjádření smyslu čin-
nosti té které skupiny nebo
hnutí. Tento konglomerát, obsa-
hující vedle banalit na jedné,
a nesporných hodnot (Tikal,
Istler, ale i některé překva-
pivě zajímavé kresby Reichman-
novy a Mizerovy) na druhé atra-
ně, ponechává neurčitostí zá-
měrů svého úsilí, pro které
ani rozsáhlý katalog nemá než
rozpačitě zábavná vyprávění,
dveře dokořán pro kunathisto-
rické brilanterie Františka
Šmejkal, jimiž dospívá k před-
pokladatelnému zařazení Ra do
proudu moderního umění, směru-
jícího k - ba předjímajícího
současné vrcholy informelu,
postmodernismu, šmidrovství
a fantaskní tvorby vůbec. Ji-
nými slovy, výstava Ra nám před-
vádí ad oculos, čeho se máme
v přípravě naší budoucí sku-
pinové výstavy vystříhat.

-15-

Z korespondence

Slovutný pane kolego,

nemohu se zbavit určitých pochybností, zda svým literárním projevem, vybroušeným četbou neslýchaného množství suchopárných vědeckých traktátů, podaří se mi vytvořit patřičné klima, prochnuté důvěrou a porozuměním, bez kteréhož zavádění poznatků vědy do praxe či na stránky tisku příp. pak i do slovníku a myslí čtenářů žádoucího účínu dosáhnouti stěží jen může. Na druhé straně, ovšem, je pravdou, že zářivá kariéra na poli vědy - od nadšeného entusiasty zkoumajícího kdejakou blbost, přes nadějného představitele nejmladší generace našich výzkumníků až po zoufalce na prahu psychiatrických léčeben - mě takofka předurčuje k poskytnutí dostatečně vyčerpávající informace o různých aspektech vědeckého procesu a kolotání života s tím spojeného. Nelze, ostatně, ani vyloučit, že co vysloužilý výzkumník byl bych schopen zformulovat i nějaký ten logický argument k podpoře tolik žádoucího katartického výkřiku "vždyť král je docela nahý". Nicméně - a tu jsme u jádra problému - vše nasvědčuje tomu, že král asi zcela nahý není. Naopak, je zabalen až po uši, a zdá se, že všelijakých těch hermelínů, brokátů, fedrpuší a nejroztodivnějších pestrobarevných, jej zahalujících a namnoze i filigránskými rytinami vyzdobených cetek je takofka nespočetně. A jestli tomu tak je, pak se behlasitější pokřikování bláznů a dětí zmůže stejně málo jako poklidné vyčkávání doby, kdy kolo dějin se s králem vypořádá po svém. Ostatně (jak z četných případů zřejmé), blázní a děti se králi tak jako tak nestanou.

Ale abych se vrátil ještě jednou k problematice vlastního pohnutého života a omezených dispozic k shora naznačeným cílům: musím se přiznat, že po ztrátě víry ve smysl vě-

*/ * - resováno J. Kouřkovi

deckého obrazu světa a hodnotu mentálních technik zde užívaných, nejsem si opravdu jist, zda pohled, ve kterém věda zaujímá čelné místo mezi příčinami současné krize vědomí a bídy dnešního člověka, zda všechen neřád, který jsem nakloněn spojovat s institucí vědy, není jen obrazem neřádu, který chovám ve vlastní, notně již připlešatělé hlavě. Zkrátka: standardní strašák současných adeptů kacířského řemesla, aneb inkvisiční test našeho vědomí - kde je pravda? Co je objektivní? atd., atd.

Uprdnost těchto otázek, v daných souvislostech snad zřejmá, odhaluje ovšem, alespoň náznakem, roušku nad nemálo zbytnělým podhoubím prorůstajícím neodvratně i nejskrytější zákoutí našeho myšlení. Víra v pravdivost vědeckého obrazu světa (mimořádně: jeho jediné objektivní kritérium), onen základní předpoklad objektivnosti, úspěšně vtlučený do našich hlav institucí zvanou výchova, celkem spolehlivě vytěsňuje z vědomí víru v použitelnost vlastních soudů, spolehlivost vlastních schopností a koneckonců i víru ve smysl vlastního života. Ztěžší totiž popřeme, že prefabrikované objektivní postoje vybroušené generacemi předků do zářivé dokonalosti (jichž se nám právě od vědy dostává v žádoucím množství a sortimentu) jsou nesrovnatelně spolehlivějším majákem v bouři dnešního života než kterékoliv z ukoptěných privátních představ pracně usmolených na cestách mezi školou, kanceláří a domem. Ostatně - toto poznání, ke kterému dříve či později (méně či více ufackován) dospěje každý z nás, je právě tím co činí víru v pravdu uhelným kamenem našeho vědomí, tím co činí tzv. objektivitu natolik potřebnou a žádoucí, tím co z chuchvalců dřevních moudrostí formuje objektivní obraz světa.

Základní archetyp pokroku - kupředu, vzhůru, stále výš - ilustrující až s dojevanou názorností své libidosní zdroje i onu jednosměrnost poznávacího procesu znásilněného samčí složkou naší populace, se tak formuje do nekonečného hledání stále obecnějších pravd, stále objektivnějších pohledů a metod. Z vlastní zkušenosti víme, že přemýšlivého člověka dnešních dnů nezajímají jednotlivosti, ale problémy. Potenciálního čtenáře tohoto výkalu zaručeně zhnusí naříkavé rozборы autorových privátních obtíží - od podobných

apsíů očekává totiž relativní interakci s některou z obecných pravd, přinejmenším drobný doplněk do konstrukce, jejímž prostřednictvím lze vlastní semantický aparát převléci do fraku objektivního obrazu světa. Plejádý universálních pravd s nesměrnými zástupy svých nesnesitelných apoštolů, panoptikální galerie učenců vydávajících se v poklusu mezi pravidelnou stolicí a pravidelnou souloží na věčně lidské výpravy za poznáním, stejně jako vděční konsumenti jejich výpotků od kapitánů průmyslu neklidně dusících své

hemeroidy za klávesnicí komputera po spokojené vykonavatele zapíjející s hřímavým krkáním plody pokroku - to vše jsou jedny z nespočetných atributů uvedené skutečnosti.

Je opravdu těžké říci něco objektivního k scientifickému pohledu na svět, k onomu rozporu mezi plynatostí střev a touhou po poznání, mysteriu spojených nádob pod tlakem praxe. Je to tím těžší, že se mi zdá stále naléhavější, chceme-li už pokřikovat něco o nahých králích, udělat to nejdřív před zrcadlem.

Neřád v hlavě, řád ve společnosti, řád v hlavě, neřád ve společnosti, král v hermelínech, král docela nahý atd., atd. - opravdu nevím kudy vyrazit. Kterou položku z tradičního menu hloubavců - slepici či vejce? - přihodit do rendlíku pohledu na svět? Těžko říci, vždyť obě je, jak známo, líc a rub jedné mince. Nu, a pomoc vědy? Well, tedy zkoumejme: hodme si korunou.

Ivan Horáček

Praha 2. 7. 1987

Vážený pane řediteli,

dne 29. 6. 1987 zasedala komise Art Centra ve složení: prof. L. Čepelák, doc. L. Růžička a dr. J. Dvořák, Z kolekce obrazů Evy Švankmajerové určené pro naši společnou výstavu v Bruselu v září tohoto roku vyřadila tato komise dva obrazy: "Rebus č. 2", který metodou rebusu rozkládá jeden výrok J. V. Stalina z padesátých let a obraz "Emigrace". Chtěli bychom Vás informovat, že s rozhodnutím komise nesouhlasíme. Jako důvod zákazu nám bylo ústně sděleno, že by tyto dva obrazy mohly vzbudit nelibost pracovníků čsl. zastupitelského úřadu v Bruselu. Samozřejmě, že tento "důvod" nelze brát vážně. Svaloval by totiž alibisticky zodpovědnost za zákaz na jakési blíže nejmenované a "nekompetentní" osoby a vlastně by zaznamenal, že členové "kompetentní" komise nic proti obrazům nemají. Navíc, jak jsme si ověřili, v zápisu komise ze dne 29. 6. není nic podobného zapsáno. Bohužel, není tam uveden ani důvod jiný. Prostě obrazy byly zakázány bez uvedení důvodu!

Domníváme se, že máme plné právo znát skutečné důvody, které vedly komisi k vyřazení obou obrazů.

S pozdravem

Eva Švankmajerová
Jan Švankmajer

Art Centrum

generální ředitel

V Praze, dne 5. 8. 1987

čj. 109/87/SEGR

Vážená soudružko, soudruhu,

k Vašemu dopisu ze dne 2. 7. 1987, ve kterém se dožadujete vysvětlení postupu Umělecké komise Art Centra ve věci posouzení vhodnosti Vašich obrazů "Rebus č. 2" a "Emigrace" pro Vaši společnou výstavu v Bruselu (s termínem konání v září tohoto roku) a současně záporného rozhodnutí této komise o zařazení výše uvedených obrazů do souboru expozitů určeného pro výstavu, Vám sděluji následovně.

Váš dopis byl předán kontrolnímu oddělení k prověření Vámi uvedené stížnosti.

Na základě kontrolního šetření bylo vyžádáno vyjádření prozatím jednoho člena Umělecké komise Art Centra (další dva nebyli zastiženi, jsou v současné době patrně mimo Prahu) a bylo možno učinit závěr neoprávněnosti Vámi podané stížnosti.

Z vysvětlivek poskytnutých členem Umělecké komise Art Centra vyplývá, citují:

"K obrazu "Rebus č. 2": Jedná se o portrét muže, připomínající podobou J. V. Stalina. Dle sdělení autorky ve zmíněném dopise "metodou rebusu rozkládá jeden výrok J. V. Stalina z padesátých let". Vycházíme-li ze skutečnosti, že dominantním sdělením obrazu je sverázná žertovné pojetí, typické pro tvorbu Evy Švankmajerové, že vyjadřovací prostředky jsou přiměřené insitnímu pojetí a že autorka chce komentovat jakýsi výrok formou rebusu, pak je dílo kvalifikovatelné jako humorný projev. Domnívám se (a se mnou se domnívali též ostatní členové komise), že osobnost J. V. Stalina je tím nejzřejmě vhodným subjektem humoru, ať je nahlížena z kterékoliv strany společenského hodnocení.

Je obecně známa zásada, že osobnost je uznávána za historickou (přesněji řečeno za součást minulosti), když důsledky

její činnosti už dějiny uzavřely a dějepis zhodnotil. Do té doby je součástí současnosti a její hodnocení může být (a v tomto případě jistě je) živým společenským problémem. Podobný je případ obrazu "Emigrace", jehož symbolika napovídá možnost výkladu, neslučující se se zásadami kulturní politiky, které je Art Centrum povinno sledovat.

Z těchto důvodů Umělecká komise Art Centra rozhodla nezařadit již zmíněné obrazy do vybraných souborů.

Pokud se Vám toto vyvětlení jeví jako nedostačující či neobjektivní (např. z důvodu, že se jedná o vyjádření pouze jednoho člena kritizované komise), prosím, podejte mi o tom zprávu, abych mohl zajistit jeho doplnění či rozšíření o vyjádření zbývajících dvou zodpovědných členů Umělecké komise Art Centra.

Se soudružským pozdravem

dr. Hubert Matějček

Praha 28. 8. 1987

Vážený pane řediteli,

necháme-li stranou morální stránku existence podobných komisí jako je Umělecká komise Art Centra, jsme nuceni konstatovat, a Váš dopis ze dne 5. 8. 1987 nás v tom jen utvrdil, že Vaše komise zjevně v našem případě překročila svoje pravomoci. Jak její název napovídá její "posuzování" a "rozhodování" by se mělo držet v čistě umělecké oblasti. Důvody, které však vedly k zákazu vystavit obrazy Evy Švankmajerové

"Rebus č. 2" a "Emigrace" na naší společné výstavě v Bruselu jsou ryze politické. Jak jistě víte "předběžná censura" byla v ČSSR koncem 60tých let zrušena. Prakticky vzato by tedy mohla být Eva Švankmajerová za "politické zločiny", kterých se dopustila ve svých dvou obrazech stíhána až následně, ale nikdo by jí neměl bránit v jejich vystavení předem. Navíc Art Centrum není pořadatelem této výstavy, ale pouze zprostředkovatelem, čili je zde pouze ve funkci umělecké agentury a její zájem (jak nám bylo několikrát naznačeno) je na celé akci ryze komerční.

Zdálo by se tedy, že důvody, které vedly k zcensurování obou obrazů musí být vskutku velmi závažné, jestliže se vedení Art Centra rozhodlo pro ně riskovat nařčení z porušení platných československých zákonů. Podívejme se proto nyní na tyto důvody:

"Rebus č. 2", který zobrazuje formou rebusu jeden výrok J. V. Stalina z 50. let (a mimochodem ke kterému máme zvláště osobní vztah, neboť jsme se, v té době děti školou povinné, jej museli naučit nazpaměť, a bylo to od nás vymáháno tak vehementně, že jsme jej nezapomněli dodnes), byl komisí zakázán, jestli dobře rozumíme argumentací proto, že Stalin se ještě nestal historickou minulostí a hodnocení Stalinovy činnosti může být stále ještě považováno za živý společenský problém ... a tedy naše umělecká díla nemají co mluvit do živých společenských problémů, natož je vystavovat pohledu objektivního humoru. Kdyby to měla být pravda, pak musíte zcensurovat převážnou část veškerých uměleckých děl, neboť právě naopak zabývat se živými společenskými problémy je jedním ze základních poslání každého umění.

Pokud jde o druhý obraz, tak se nemůžeme zbavit dojmu, že zde vlastně vadí jen slovo "emigrace". Kdyby se obraz jmenoval třeba "Ranní procházka před museem", tak by s největší pravděpodobností "prošel". Mimochodem, kdyby se členové komise ještě dokázali dívat na obrazy bez brýlí zamližených strachem, pak by jim patrně neušlo, že to co obraz "Emigrace" představuje (nebo symbolisuje, chcete-li), není rozhodně vůči aktu emigrace nikterak lichotivé. Problém emigrace se rozhodně nevyřeší, jestliže budete slovo "emigrace" tabuisovat.

Důvody, které uvádí nejmenovaný člen Umělecké komise Art Centra a s nimiž, jak z Vašeho dopisu vyplývá, se vedení Art Centra ztotožňuje, a jež vedly k censuře obou obrazů Evy Švankmajerové, považujeme za absurdní.

S pozdravem

Eva Švankmajerová

Jan Švankmajer

Drahý Ládo,

23. března 1944

...Víš, ten surrealismus bych klidně hodila přes palubu, protože se mi hluboce protivil od první chvíle. Ládo, když si představím, jak si Nezval hrál s tím škrobem a slepoval a rozlepoval papíry a dělal, předstíral, že v tom něco vidí! Nikdy jsem nevěřila, že to myslí vážně, celou tu věc jen předstíral, dnes je to jasné. A kde je jaké dílo surrealistické u nás? Nemí to pro dopis, ale na papírku to mám, ty polemiky proti: nemůže to dnes obstát. Ale víš, já se s tím setkávám, s tou patologickou příšerou, u dvou mladých mužů a jedné dívky. Vždycky znovu mne to naplňuje hrůzou, hnusem, obavami o vývoj a rozum těch lidí. Věříš, že v jednom případě jsem docela bojovala s chutí upozornit pracák na jednoho z nich? Myslíla jsem totiž, že práce a kázeň by mohla být lékem této pózy. Ti taky civí před rámečkem z papírových růžiček a před kostkami, emotivními předměty, a čekají na automatické vlnění myšlenek, aby je zvětšili. Vzpírám se proti tomu celou duší. Ládo, ne politicky, to víš, ale ze zdravého rozumu jsem se proti tomu vzpírala od první chvíle, už od první výstavy těch patologických zvráceností, které nikdy nemohly sloužit žádné myšlence aktivního boje...

Jarma

/otištěno v knize Ladislav Stoll: Z kulturních zápasů, Odeon 1986/

OBSAH

<u>Dvacet let od Pražské platformy</u>	2
Jiří Koubek: <u>Sejmout kartu</u>	24
František Dryje: <u>Payla Adlerová</u>	30
Albert Marenčin: <u>Nikdy</u>	38
Ivo Purš: <u>Z "Her o čistý vzduch"</u>	47
Eva Švankmajerová: <u>Země</u>	48
Jakub Effenberger: <u>Karakum</u>	49
Albert Marenčin: <u>Dielo Vratislava Effenbergera</u> ...	56
Martin Stejskal: <u>Úvod k "Tajemným místům.."</u>	60
Josef Janda: <u>Postscriptum</u>	63
Vincent Bounoure: <u>Úvod</u>	64
Alena Nádvorníková: <u>Fotografie Emily Medkové</u>	67
Eva Švankmajerová: <u>Samí jsme zůstali /Suplu/</u>	73
František Dryje: <u>Tajný život Salvadora Dalího</u>	74
<u>K výstavě Skupiny Ra</u>	84
<u>Z korespondence</u>	94

/na obálce je použito kresby E.Švankmajerové, titul
GANBRA graficky upravil M.Stejskal/

redakce: Alena Nádvorníková a Ivo Purš

Tak jako všechno přirozené musí vzniknout, tak má i člověk své vzniku, dějiny, které jsou však pro něho dějinami, o kterých ví, a proto jakožto akt vzniku jsou opravdovým přívědomě se rušícím. Dějiny jsou dějiny člověka.
(Karel Marx: Ekonomicko-filosofické rukopisy)

Stejně jako neurčitost individuálních svědectví nezabránila vybudování monumentu přírodních věd, ani vynalézavost přívrženců nás nemůže zbavit možnosti uchýlit se k dějinám.

(Pierre Mabille: Gregory aneb Život civilizací)

Neboť co jsou nám platny dějiny, které se omezují na to, že řadí k sobě události a neodnášá chápání jejich vnitřní souvislosti. Tato vnitřní souvislost neomezuje se zřejmě mezi všemi zvláštními oblastmi, nýbrž existuje mezi všemi duchovními zjevy určité doby. Představa, že by lidé jedné generace cítili a chtěli v básnách, náboženství a umění něco různého, je absurdní. Jen porozumění společným cílům a ideálům jisté doby může nám poskytnout, čeho nemůžeme nikdy očekávat od seberozsáhlejší rekonstrukce událostí týkajících se jedině umění: skutečný pohled do životní jedinečnosti dějinné události, nebo jinými slovy, hlubší obzor minulosti. Je jasné, že v tomto směru třeba přihlížeti zároveň střídavě k různým duchovním oborům; co se zdá v jednom nerozumitelné, projeví se možná jasně v jiném...

(Max Dvořák: Umění jako projev ducha)



Le la BP 463 1211 genève 3. Coopérative d'Impressions Nouvelles.